Așa cum Lordul Agilulfo, personajul creat de Italo ('alvino), nu poate fi separat de armura sa, o lume nu poate fi separată de versiunile sale. Armura poate fi schimbată, o nouă versiune o poate înlocui pe cea veche; dar, așa cum nu-l putem găsi pe Lordul Agilulfo în afara armurii sale, nu putem găsi o lume separată de versiunile sale. Metafora poate fi dusă mai departe. Când Lordul Agilulfo moare, armura sa se fărâmițează și este îngrămădită pe pământ . Și o versiune se poate prăbuși: copleșită de dificultăți pe care nu le poate depăși și înceta să funcționeze.

Nelson Goodman

Despre minte și alte probleme

Despre minte și alte probleme

Traducerea
Rafael Guardiola

Oc "ro oe

FORMCI- ACA[XIUIc4

De același autor
în Pluta Medusei:

30. *Modalități de a crea lumea*

701.17
G653d

Nelson Goodman

Despre minte și alte probleme

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA
DEPTO DE FORMACION ACADEMICA

Vizor

Pluta Medusei, 75

Colecția regizată de
Valeriano Bozal

Titlul original: *Of Mind and Other Matters.*
© 1984 de către Președintele și membrii Harvard College,
Harvard University Press, SUA și Marea Britanie
© al prezentei ediții, Viewer. Dis, SA, 1995
Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-575-7
Depozit legal : M-21.211-1995
Vizualizator fotocompoziție
Tipărit în Spania - *Tipărit în Spania*
Gráficas Rogar, SA
Fuenlabrada (Madrid)

index

Prefață 13
I. Gândul 15
II. Lucruri 57
III. Referința 93
IV. Arta în teorie 169
V. Artă în acțiune 223
Anexă: O conversație cu Frans Boenders *și* Mia Gosselin 283
Surse și mulțumiri 303
Indexul numelor 305
Indexul subiectelor 307

Abrevieri pentru cărțile lui Nelson Goodman

.S71 *Structura aparenței,* ediția a treia (1977) D. Reidel Publishing Co. (prima ediție, 1951).

FFF Fapte, ficțiune și prognoză, ediția a patra (1983) Harvard University Press (prima ediție, 1954).

*Limbajele artei din Los Angeles *,* a doua ediție, a treia retipărire (1976) Hackett Publishing Co. (prima ediție, 1968)

Probleme și proiecte PP, Hackett Publishing Co., 1972.

WW Ways of Worldmaking †, a doua retipărire (1981) Hackett Publishing Co. (prima ediție, 1978).

*Există o versiune în spaniolă de Jem Cabanes intitulată *Los idiomas del arte . Aproximación a la teoría de los símbolos,* publicat de Editorial Seix Barral, Barcelona , 1976. (Nota traducătorului).

†Există o versiune în spaniolă de Carlos Thiebaut intitulată *Maneras de hace cer mundos,* publicată de Visor Distribuciones, Madrid, 1990. (Nota traducătorului).

Prefaţă

Cititorii familiarizați cu opera mea vor găsi în această carte o discuție despre numeroase subiecte explorate în celelalte cărți ale mele, deși examinează și unele probleme noi. Cititorii nefamiliarizați cu opera mea vor dobândi o înțelegere a naturii și a temelor principale ale gândirii mele prin exemple și informații incidentale. Ambele tipuri de cititori pot percepe un sens unitar în traiectoria unei linii de gândire care cuprinde domenii diverse precum politica științifică și critica dansului, teoria literară și psihologia cognitivă , limbajul și funcția muzeelor , precum și educația și construirea lumii .

În plus, sper să ajut la diferențierea opiniilor mele de alte interpretări, adesea eronate, ale acestora. Sunt un relativist care susține totuși că există o distincție între teoriile, interpretările și operele de artă corecte și cele incorecte. Nu cred nici că o operă literară este determinată de scopul autorului, nici că toate interpretările sunt la fel de corecte. Sunt un nominalist care permite ca orice să fie considerat un individ, precum și un cognitivist cu o orientare pronunțată behavioristă, capabil să recunoască funcțiile cognitive inerente emoției. Sunt un antirealist și un antiidealist - prin urmare , un irealist. Mă opun atât scientismului, cât și umanismului, care prezintă științele și artele ca fiind reciproc exclusive. Și sunt, de asemenea, un teoretician interesat de practica care participă la teorie și este influențată de aceasta.

O mare parte din materialul din această carte este extras din

eseuri publicate în ultimii zece ani într-o gamă largă de reviste și colecții. Deși unele secțiuni sunt complet noi, altele au fost reelaborate, extinse, scurtate și, în unele cazuri, revizuite semnificativ în scopul continuității , clarității sau acurateței. Deoarece munca mea a încercat să depășească limitele tradiționale , titlurile capitolelor nu organizează cu precizie diversele discuții în jurul unor teme clar definite; unele secțiuni ar fi putut la fel de bine să fie incluse într-un capitol diferit. Deși anumite exemple și argumente sunt repetate, sper că reapariția lor în diverse contexte va fi mai degrabă revelatoare decât plictisitoare.

Îi sunt îndatorat lui Catherine Elgin, pentru ajutorul ei curajos în aranjarea cărții și corectarea conținutului acesteia, lui Joseph Ullian, pentru că mi-a permis să includ în ea material dintr -un eseu pe care l-am scris în colaborare, precum și diverșilor editori și celor responsabili de publicarea originală a multora dintre eseuri (vezi, în acest sens , capitolul despre „Surse și mulțumiri").

Nelson Goodman,
Universitatea Harvard.

Gândul

Acest capitol examinează și contestă unele opinii comune privind cunoașterea și rolul acesteia în știință, artă și percepție. Se deschide cu principalele idei prezentate la un simpozion internațional despre politica științifică, urmate de o discuție despre înțelegerea vizuală și experiența estetică. În continuare , se analizează rezultatele studiilor clinice recente despre modul în care diferite leziuni cerebrale afectează diverse abilități cognitive. În cele din urmă, se abordează problema persistentă a statutului imaginilor mentale, argumentând că a vorbi despre existența „imaginilor în minte" *nu implică* neapărat vreun angajament, pro sau contra, față de existența unei minți sau a unor imagini în cadrul acesteia.

Acestea fiind spuse, capitolul încearcă să clarifice sensul

concepției mele despre epistemologie ca o filozofie a cunoașterii, care include astfel atât filosofia științei, cât și filosofia artei.

1. *Știința și păcatul*

La o ședință a Consiliului de Miniștri ținută undeva, șeful statului a prezentat odată ordinea de zi astfel: „Astăzi trebuie să încercăm să găsim modalități de a face față celor mai grave amenințări care planează asupra țării noastre: pericolul invaziei străine, inflația, violența și criminalitatea stradală, ciuma și știința".

Știința a fost mult timp asociată cu răul. La urma urmei, știința a fost primul păcat . Grădina Edenului a fost pierdută nu din cauza poftei, ci din cauza curiozității, nu a sexului, ci a științei. Știința a fost omisă din lista celor șapte păcate capitale doar pentru că deține cel mai înalt statut de păcat originar. Folclorul este plin de maxime - precum „curiozitatea a ucis pisica" și „ceea ce nu știi nu-ți poate face rău". Chiar și vechea zicală „puțină cunoaștere este un lucru periculos" nu implică faptul că mai multă cunoaștere este mai mult sau mai puțin periculoasă , ci mai degrabă că cea mai bună și mai sigură stare este ignoranța completă.

Viziunea asupra științei ca pe un rău explică unele politici clasice aplicate împotriva oamenilor de știință și a muncii lor, cum ar fi „tăiați-le limbile" sau „tăiați-le capetele ", „ardeți-le cărțile" și „ascundeți ceea ce este deja cunoscut și împiedicați cercetările ulterioare". Politici de acest fel au fost adoptate de mulți conducători, conștienți că un conducător ar trebui să știe mai multe decât cei pe care îi guvernează. Această idee, deși excelentă în sine, putea fi implementată în oricare dintre următoarele două moduri: prin conducători devenind oameni învățați sau prin menținerea supușilor lor în ignoranță, cea din urmă părând a fi cea mai fezabilă abordare.

Politicile partizane de represiune au fost perpetuate în esență ca o consecință a unei frici aproape universale de necunoscut. Ceea ce se află în spatele ușii închise ar putea fi foarte bine un monstru ucigaș sau un adevăr insuportabil. Iar secretul pe care îl cunoaște inamicul

nostru i-ar putea permite să ne distrugă sau să ne domine. Să ținem ușa închisă, așadar, și să împiedicăm intrarea a tot ceea ce nu știm încă.

Frica de necunoscut se extinde și asupra artelor. Regimurile totalitare suprimă adesea fără milă orice inovație artistică; astfel, arderea cărților este paralelă cu distrugerea operelor și expresiilor picturale și sculpturale avangardiste. În acest fel, artele, împreună cu științele, au fost considerate în mod pervers mijloace puternice de înțelegere și remodelare a lumii noastre.

Totuși, astfel de politici de represiune au fost întotdeauna - subminate de fascinația irezistibilă pentru misterios și ascuns. Merită să ținem cont de faptul că nu doar dorim să deținem secretele care ne sperie atunci când alții le posedă, ci și că curiozitatea față de orice este chiar mai universală și compulsivă decât pofta și, în mod similar, este mai dificil să prevenim sau să evităm consecințele nefericite care ar putea decurge din aceasta. Inima unei idei poate începe să bată chiar în momentul concepției sale.

Într-adevăr, știința este periculoasă. Nici curiozitatea noastră, - nici pericolele la care ne-ar putea conduce nu au limite definite. De fapt, nu se cunoaște încă nicio modalitate de a împiedica exercitarea curiozității. Pentru a ne proteja complet de ea, ar fi nevoie de un - studiu meticulos al proceselor creative, al facultăților necesare pentru a face descoperiri, precum și de inventarea mijloacelor de a le dezactiva. Dar aceasta ar echivala cu întreprinderea de cercetări științifice; iar dacă știința este un păcat, atunci încercarea de a o eradica în acest fel i-ar ipoteca însăși existența.

Oricât de periculoasă ar putea fi știința și în ciuda pisicii moarte menționate în proverb, mă îndoiesc că dinozaurii sau orice altă specie au dispărut vreodată din cauza unei curiozități excesive. Și fără știință, am fi putut deja să dispărut, din cauza febrei tifoide, a tuberculozei, a șobolanilor, a bacteriilor, a virușilor, a insectelor sau a prădătorilor puternici. Desigur , acesta ar putea fi considerat un argument în favoarea eliminării științei; pentru că, dacă vom dispărea vreodată din cauza lipsei de curiozitate , atunci vom fi întotdeauna în siguranță.

Aceasta ar putea sugera o politică ce favorizează știința benignă și condamnă știința malignă: una care susține căutarea de remedii pentru boli, dar interzice căutarea de noi mijloace de distrugere. Dar cum s-ar putea realiza acest lucru? Descoperirea unui mijloc de a vindeca sau preveni o boală este, de asemenea, aproape inevitabil, descoperirea unui mijloc de a o propaga. Știința le-a oferit deja medicilor armele pe care le-ar putea folosi, dacă ar dori, pentru a decima omenirea. Nu descoperirile științei, ci mijloacele folosite pot fi clasificate drept bune sau rele.

În ultima vreme, știința a câștigat și a pierdut câte ceva ca o consecință a schimbării climatului moral. Pe de o parte, asocierea științei cu alte păcate nu mai este deosebit de dăunătoare într-o epocă dată când , în gândirea populară, pofta și anumite alte păcate au încetat să mai fie păcate capitale și au devenit virtuți cardinale. Pe de altă parte, în zilele noastre , în loc să fie ridicată alături de alte păcate vechi la o poziție de venerație, știința este în mod obișnuit pusă în contrast cu acestea și condamnată ca fiind dăunătoare tuturor acestor înclinații propriu-zise „umane”. Știința este văzută ca distrugând orice scop și sentiment uman, înlocuind dorințele și satisfacțiile acestora, precum și valorile, cu calcule reci și mecanizând și paralizând viața însăși, în loc să apară ca o expresie a unuia dintre cele mai utile și esențiale impulsuri ale noastre.

Până în acest punct, am discutat despre politica științifică, referindu-mă la politica formulată și implementată de un guvern sau de o societate, precum și la politica impusă oamenilor de știință pentru prevenirea, limitarea sau avansarea științei - adică pentru controlul acesteia. Dar politica științifică poate fi formulată și administrată și de oamenii de știință înșiși, dacă aceștia reușesc să-și perfecționeze metodele, prin coordonarea diferitelor științe și a multiplelor programe de cercetare pentru formarea cercetătorilor și prin asigurarea unor condiții favorabile pentru a-și desfășura activitatea. Și fiecare dintre *noi* are nevoie de o politică care să ne ghideze în determinarea cantității și calității atenției pe care ar trebui să o acordăm științei, precum și a sprijinului sau opoziției pe care ar trebui să o așteptăm de la ea și a precauțiilor pe care ar trebui să le

luăm în legătură cu aceasta. Politica noastră ne-ar putea determina, pe de o parte, să votăm în favoarea contribuției la crearea unui centru de cercetare fundamentală și, pe de altă parte, să solicităm eliminarea matematicii avansate din toate programele de învățământ.

Problema constă în faptul că politicile științifice, atunci când sunt stabilite de guvern , religie, societate, oameni de știință sau laici, se bazează adesea pe frică și fascinație față de necunoscut sau pe o aversiune sau suspiciune îndreptată față de preocupările intelectuale sau chiar față de dobândirea sau păstrarea puterii. De asemenea, acestea au fost frecvent distorsionate ca o consecință a exaltării științei ca singura modalitate eficientă de a înțelege și descoperi lucruri sau din cauza confundării științei cu utilizările și abuzurile descoperirilor sale.

Știința nu este un monstru care, în cele din urmă, ne va devora, ci mai degrabă o manifestare a nevoii noastre profunde de a explora, explica și investiga - nu pentru a controla natura, a ne învinge dușmanii sau a ne spori bunăstarea, ci pur și simplu din impulsul de a descoperi, a cunoaște și a înțelege. Odată ce o descoperire este făcută, odată ce cunoștințele sunt dobândite și o explicație este obținută, știința trece la examinarea a ceea ce nu a fost încă înțeles. Chestiunea modului în care sunt utilizate descoperirile rezultate este mai degrabă tehnologică și administrativă decât științifică și trebuie să o abordăm cu convingerea deplină că rezultatele științei nu sunt niciodată definitive sau complete și ținând cont de faptul că pericolul constă mai mult în ceea ce nu știm decât în ceea ce știm.

Însă știința nu este singura cale care duce la progresul cunoașterii. Practica, percepția și diversele arte sunt în egală măsură mijloace de dobândire a cunoștințelor și de formare a unei idei despre ceva. Opinia naivă conform căreia știința caută adevărul, în timp ce arta caută frumusețea, este eronată în multe privințe. Știința caută cele mai importante, semnificative și revelatoare principii, respingând frecvent adevăruri banale sau excesiv de complicate în favoarea unor aproximări puternice, unificatoare. Iar arta, la fel ca știința , oferă o înțelegere a noilor afinități și contraste, demontând categoriile obișnuite pentru a stabili noi organizări, precum și noi

viziuni asupra lumilor pe care le locuim.

Pe de altă parte, știința nu este nicidecum un dușman al artelor . Cei care apar în mod fals drept apărători ai științelor umaniste se simt adesea obligați să contracareze influența dăunătoare a științei. Știința ajunge să fie asociată cu un intelect lipsit de sentiment, în timp ce științele umaniste sunt asociate cu emoția pură, distorsionând astfel natura ambelor. Efortul intelectual este motivat de o nevoie profundă și oferă o satisfacție profundă. În mod similar, emoțiile acționează adesea ca instrumente cognitive. Nici arta, nici știința nu ar putea înflori dacă nu ar oferi satisfacție sau dacă satisfacția ar fi unicul lor scop. Gândul lui Constable pictează o știință; sugerez că știința este una dintre științele umaniste. Prin faptul că se opun una celeilalte, ambele sunt înțelese greșit și reciproc dăunătoare.

Politica științifică trebuie să se bazeze pe o înțelegere profundă a ceea ce este și nu este știința, a cât de mult poate fi diferențiată de tehnologie și a relației sale cu filosofia, artele și toate celelalte forme de cunoaștere.

2. *Iubire și cunoaștere*

Într-un articol publicat recent, istoricul de artă James Ackerman demonstrează frecvent o cunoaștere a operei mele neobișnuită printre scriitorii care nu sunt filozofi profesioniști. De exemplu, în timp ce conceptul de exemplificare a fost de obicei tratat destul de stângaci chiar și de către filosofi, Ackerman nu numai că înțelege și recunoaște ideea principală, dar oferă și o clarificare oportună a propriei poziții.

Principala sa obiecție este că nu subliniez suficient rolul spectatorului – sau al publicului – în artă și că, în consecință, subestimez rolul subiectivității în artă și diferența drastică care există, în acest sens, între artă și știință. El scrie că știința, spre deosebire de artă, este inițial preocupată de experimentare și verificare; că în artă, spre deosebire de ceea ce

[1] Vezi nota 3 din lucrarea sa „Crearea lumii și critică practică”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981), 249-254.

Acest lucru se întâmplă și cu știința; nu te poți baza pe observator să acționeze în consecință, iar el concluzionează în felul următor:

> „Nu pot accepta conceptul de obiecte estetice autonome. Experiența estetică poate avea loc doar atunci când este în puterea unui observator să aibă o astfel de experiență; iar această experiență este constituită nu numai din ceea ce emană din obiect, ci și din modul în care observatorul îl primește. Evenimentul diferă mult sau puțin în funcție de diferiții observatori.”

Cred că dezacordul nostru este mai puțin legat de natura artei și mai mult de natura științei. Deși Ackerman consideră știința „inițial legată de procedurile de experimentare și verificare”, cred că, urmând caracterizarea lui Lewis Thomas, pare a fi

> „o structură mobilă și instabilă... cu toate părțile sale mișcându-se încoace și încolo, unindu-se în moduri diferite, adăugând la aceste părți noi caracteristici ornamentale, ca și cum ar fi consultate într-o oglindă, aranjamentul în ansamblu oferindu-se într-un mod la fel de imprevizibil și nesigur ca carnea vie... Efortul depus nu este, așa cum se crede uneori, un mijloc de a construi un corp solid și indestructibil de adevăruri imuabile, unde fiecare fapt se bazează pe altul... Știința nu este nimic asemănător cu asta [3].”

În ciuda comentariului inițial al lui Ackerman despre lucrarea „ *Modalități de a crea lumi”,* conform căruia

> „Când se ocupă de artă, cred că se află la o distanță de estetica clasică similară cu cea dintre teoria relativității și fizica clasică”, pare el să uite, uneori, că respingerea mea a opoziției obișnuite

[3] *Revista Harvard* 83 (1980), 19-20.

dintre științific-obiectiv-cognitiv și artistic-subiectiv-emoțional se bazează atât pe artificialitatea faptului, cât și pe obiectivitatea corectitudinii estetice și se bazează atât pe varietatea și dinamismul inerente creării lumii și rolul omniprezent al creatorului de lume, cât și pe diferența dintre bine și rău în arte. Nu neg că experiența noastră artistică este extrem de variabilă, dar insist și că acest lucru este valabil și pentru experiența noastră a oricărui lucru. Nu susțin că există „obiecte estetice autonome", ci mai degrabă că nu există „obiecte autonome" de niciun fel. Nici nu presupun că judecățile artistice pot fi fundamentate prin verificarea lor pe baza unor premise observaționale acceptate ca valide, prin confruntarea lor cu o lume fixă și stabilită , dar nici nu presupun că alte judecăți pot fi fundamentate în acest fel.

Criteriile de corectitudine în știință nu se bazează pe uniformitatea și consecvența judecăților particulare . Validitatea inductivă, claritatea eșantionului și aplicabilitatea categorizării - toate elemente esențiale pentru judecarea corectitudinii observațiilor și teoriilor - depind de conformitatea cu practica, chiar dacă această conformitate este fragilă și dificil de realizat prin ajustarea reciprocă implicată în revizuirea periodică atât a observațiilor, cât și a teoriilor. Însă criteriile de corectitudine au fost atinse și în arte, deși provizoriu sau imperfect , prin rectificarea unei practici confuze. Modul nostru de a vedea poate fi testat și verificat , spre deosebire de modul în care se manifestă o pictură.

Ackerman și alți autori se tem că insistența mea asupra aspectului cognitiv al artei are scopul de a anestezia estetica. Ceea ce vreau să subliniez este că plăcerea, sau chiar extazul, izolat, fără investigare sau fără a-și forma o idee despre ceva, fără o recunoaștere a distincțiilor sau relațiilor semnificative și fără a avea consecințe asupra modului în care vedem și cunoaștem o lume care include obiectul în sine, cu greu poate fi considerată estetică . Și sunt sigur că Ackerman nu consideră plăcerea de a privi albume de familie sau reclame în reviste ca fiind estetică.

Fără îndoială, el consideră că aspectul cognitiv în sine - adică cunoașterea fără iubire - este insuficient. În acest moment, trebuie să remarc mai întâi că, deși experiența estetică necesită, fără îndoială,

emoție, acea emoție cu siguranță nu trebuie identificată cu iubirea. Plictiseala, aversiunea și chiar repugnanța inspirate de operele de artă proaste nu sunt mai puțin estetice; și, de asemenea, dezgustul, depresia, groaza și ura sunt prezente mai vizibil și mai eficient decât iubirea în experiența noastră cu unele mari drame clasice și picturi despre martirii sângeroase.

Sunt de acord că experiența estetică necesită prezența emoțiilor și sentimentelor, dar cred că acestea nu pot fi adăugate sau separate de aspectul cognitiv inerent acelei experiențe. Ele se numără printre principalele mijloace de a face discriminările și conexiunile precise necesare pentru înțelegerea artei. Emoția și sentimentul, trebuie să subliniez încă o dată, funcționează cognitiv în experiența estetică, precum și în multe alte forme de experiență. Nu percepem existența afinităților și diferențelor stilistice, de exemplu, prin „ analiză rațională", ci mai degrabă prin senzațiile, percepțiile, sentimentele și emoțiile care sunt trezite în practică, într-un mod similar cu modul în care funcționează ochiul unui gemolog sau degetele unui inspector de piese fabricate . Departe de a dori să desensibilizez experiența estetică , intenționez să sensibilizez cogniția. În artă, și cred și în știință, emoția și cogniția sunt interdependente: sentimentul fără înțelegere este oarb , iar înțelegerea fără sentiment este goală.

Cea mai mare parte din ceea ce spune Stefan Morawski [4]despre aspectele cognitive ale esteticii mi se pare corectă. Este necesar să studiem și să comparăm diferitele moduri în care operele pot îndeplini o funcție cognitivă. În acest sens, dezvoltarea și aplicarea mea provizorie a unei taxonomii a simbolurilor, sistemelor de simboluri și tipurilor de relații simbolice poate fi considerată un pas în această direcție. De asemenea, împărtășesc opinia că cogniția nu este prezentă doar în cunoașterea operelor în sine, ci și în cunoașterea diferitelor lumi - lumile percepției, științei și practicii - pe care le creăm și le locuim. Aceasta este o temă centrală în lucrarea mea „ *Modalități de a crea lumi".*

[4] În „Trei observații asupra *limbajelor artei", Erkenntnis* 12 (1978), 119-128.

Totuși, resping unele dintre observațiile pe care Morawski le face de-a lungul eseului său. De exemplu, el scrie că, în cazul „oricărei manifestări majore de abstracție geometrică” (de exemplu, o operă de Klee sau Kandinsky), „răspunsul este în primul rând hedonist. Cogniția ar trebui să fie determinată de impresiile care construiesc modele adecvate, care se conformează într-o măsură mai mare sau mai mică structurii interne a operelor. Accentul principal este încă pus pe trezirea unor sentimente plăcute.” Într-o anumită măsură, sentimentele plăcute de diferite tipuri, ca mijloace de determinare a corectitudinii sau noutății modelelor, contribuie la cunoașterea operelor; dar a considera sentimentele ca scopuri în sine echivalează cu plasarea experienței estetice în aceeași categorie cu o baie fierbinte și ar fi același lucru cu a evalua teoria lui Einstein prin satisfacția emoțională pe care o produce. (Vezi și *LA,* pp. 243–244.) În mod similar, atunci când Morawski scrie, referindu-se la expresionismul abstract, că „efectul său principal este de natură emoțională datorită exprimării dinamice a culorilor, liniilor și «formelor»” și când afirmă mai târziu că «limbajul este un mijloc mai bun decât culorile, sunetele și gesturile pentru exprimarea mesajului cognitiv», el folosește conceptul de cognitiv într-un sens mai restrâns decât mine. Pentru mine, cunoașterea nu se limitează la domeniul limbajului sau al gândirii verbale, ci servește mai degrabă imaginației, senzației, percepției și emoției în procesul complex al cunoașterii estetice.

În discuția sa despre relativismul cultural, Morawski argumentează existența unei „tensiuni natură-cultură ”. El este reticent, ca atâția alții, poate chiar cei mai reticenți, să postuleze existența unei realități simple sau a unor forme fixe anterioare cunoașterii, susținând că natura lumii și caracteristicile ființelor umane impun limite diversității versiunilor corecte ale lumii, precum și limbilor. Deși am explicat deja cazul relativismului radical, voi menționa totuși aici doar două puncte. (1) Cred că argumentul „universalurilor lingvistice ” este complet lipsit de merit, deoarece orice caracteristici structurale importante pot fi considerate universale și putem inventa, învăța și folosi o limbă lipsită de astfel

de caracteristici. Afirmația modificată conform căreia limbile care pot fi dobândite ca limbi *materne* trebuie să aibă anumite caracteristici este vagă și suspectă de imposibilitate de determinare.

până când „limbajul” nu va fi definit mai precis și caracteristicile în cauză nu vor fi specificate. (2) Relativismul ontologic nu implică faptul că toate interpretările lumii sunt corecte, ci doar că cel puțin unele versiuni ireconciliabile sunt. Exemplele abundă, iar o lume simplă cu greu poate găzdui versiuni conflictuale.

3. *Cunoaștere prin viziune*

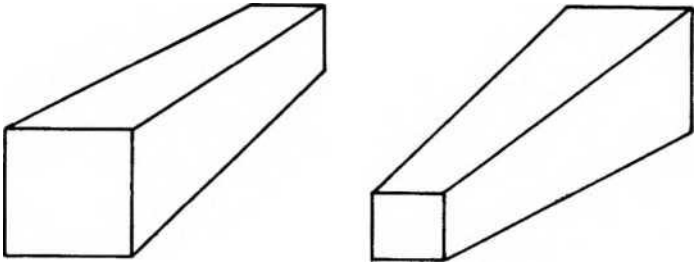
În cartea mea, *Limbajele artei* (I, 3), am atacat argumentul lui James J. Gibson conform căruia realismul unei reprezentări poate fi măsurat folosind optica geometrică , pe baza gradului în care un fascicul de lumină emis de o pictură reușește să duplice un fascicul emis de ceea ce este reprezentat. Gibson a abandonat ulterior acest argument [5].

Mai mult, suntem de acord în respingerea criteriilor de realism bazate pe capacitatea picturilor de a simula sau pe asemănarea lor cu ceea ce înfățișează . Și sunt de acord cu el - mai mult decât pare să-și dea seama - atunci când insistă asupra existenței unei distincții semnificative între paragrafe și picturi, adică între simbolurile lingvistice și simbolurile picturale. Deși am scris că trebuie *să citim* o pictură - cu alte cuvinte, că trebuie să o interpretăm, nu doar să o înregistrăm - o parte considerabilă a cărții mele este dedicată stabilirii diferențelor dintre sistemele lingvistice, picturale și alte sisteme simbolice. Și sunt întru totul de acord că nu există un vocabular pictural similar cu unul lingvistic.

Totuși, opiniile noastre nu sunt în întregime de acord. În primul rând, nu sunt de acord cu ideea că perspectiva inversă nu poate fi utilizată în mod constant. Astfel, o cutie lungă, dreptunghiulară, opacă, privită oblic, poate fi desenată folosind perspectiva standard, ca în Figura 1(a), sau folosind perspectiva inversă, ca în Figura 1(b). Desenele corespondente ale aceleiași cutii, privită din spate, ar fi cele

[5] Vezi „Informațiile disponibile în imagini”, *Leonardo* 4 (1971), 10-19.

prezentate în Figura 2. Dacă cutia ar fi transparentă, atunci Figura 2(b) ar putea fi prezentată ca un desen realizat în perspectivă standard (luând pătratul exterior ca fiind fața cea mai apropiată) sau în perspectivă inversă (luând pătratul interior ca fiind fața cea mai



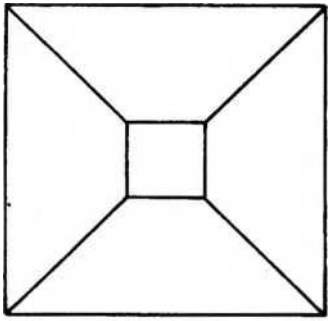
apropiată de privitor).

În al doilea rând, am îndoieli cu privire la propunerea lui Gibson pentru o nouă teorie a reprezentării realiste. Schița sa este oarecum ezitantă și vagă. În ceea ce el numește o definiție formală, el afirmă că stimulii optici ai unei imagini și proprietățile optice ale obiectului furnizează informații de *același fel* . Cu toate acestea, câteva propoziții mai târziu, el susține, mai rezonabil, că ceea ce furnizează *este*

(a) Estándar b) Inversa

Figura 1

aceleași informații. Încă o dată, el afirmă că informația optică „constă în *invarianți,* în sens matematic , ai structurii unui set de stimuli optici", deși nu se oprește să specifice – matematic sau prin alte mijloace – care sunt acești invarianți structurali importanți. Mai târziu, pare să identifice acești invarianți cu „trăsăturile invariante distinctive ale obiectelor ". Acest lucru pare a fi un cerc închis: spunând că informațiile furnizate de setul de



(a) Estándar (b) Inversa

Figura 2

Stimulii optici constau în trăsăturile distinctive invariante ale obiectului reprezentat; prin aceasta nu spunem nimic mai mult decât că singurul lucru care rămâne constant în multiplele observații sau imagini ale unui obiect este obiectul pe care îl reprezintă - o afirmație poate fi total adevărată , dar să nu aibă informații într-un mod manifest.

Chiar dacă o prezentare mai completă a acestei teorii ar rezolva aceste dificultăți, preocupările mele sunt cu totul diferite. Nu este evident că atât Figura 1(b) - un desen în perspectivă inversă - cât și Figura (a) - un desen în perspectivă standard - oferă aceleași informații despre cutia opacă? Și nu este la fel de adevărat că desenul în perspectivă inversă din Figura 2(b) oferă mai multe informații decât desenul în perspectivă standard din Figura 2(a)? Cu toate acestea, informațiile conținute în aceste desene evident nu depind - exclusiv de desenele în sine, ci și de sistemul utilizat pentru interpretarea lor. Și acest lucru mă conduce la cea mai serioasă îndoială a mea cu privire la propunerea lui Gibson: că conceptul de

„informație furnizată de un set de stimuli optici" este mult prea eliptic pentru a servi scopurilor noastre actuale. În general, cantitatea și tipul de informații extrase dintr-un set de stimuli vizuali, sau orice altceva, nu sunt o funcție constantă a ceea ce se întâlnește , ci variază mai degrabă în funcție de modul în care este procesat. Un simbol poate transmite informații în tot atâtea moduri diferite câte contexte și sisteme de interpretare există.

Marx Wartofsky a examinat unele probleme filosofice - fundamentale și de anvergură , clarificându-le prin întrebări legate de perspectivă [6]. Ceea ce a scris este în concordanță, în termeni generali, cu propriile mele opinii, așa cum sunt exprimate atât în lucrările mele publicate, cât și în anumite eseuri ale mele la care nu a putut avea acces în timpul cercetării sale.

Totuși, nu sunt de acord cu el într-o oarecare măsură în privința câtorva aspecte minore. În primul rând, el pare să presupună că pictura realistă obișnuită își reprezintă subiectul mult mai bine decât o oglindă și scrie: „Astfel , porunca lui Brunelleschi ca «să fie desenat în același mod cum apare în oglindă» este interpretarea practică a meșteșugarului asupra încorporării legilor opticii geometrice în regulile reprezentării picturale." Ceea ce trece cu vederea este faptul că imaginea pe care o am în oglindă, fie că este complet identică cu mine, fie că este cea a unui portret realist pictat, fie că este una obținută prin fotografie, *scrie cu mâna stângă.* Dacă un fotograf ar fi încurajat sau un pictor indus să producă picturi cu aceeași orientare ca imaginea care apare în oglindă, ar trebui să se presupună că astfel de picturi sunt, prin urmare, mai fidele realității? Dacă ar fi luat în considerare această împrejurare, argumentul lui Wartofsky ar fi fost întărit, nu slăbit .

În al doilea rând, cred că nu a acordat suficientă atenție nici schimbării drastice în concepția lui Gibson despre perspectivă, dacă luăm în considerare opiniile sale dinainte și de după publicarea lucrării *„Limbajele artei",* nici criticilor pe care eu însumi le-am

[6] În „Reguli și reprezentare: virtuțile constanței și fidelității puse în perspectivă", *Erkenntnis* 12 (1978), 17-36.

făcut ultimei teorii a lui Gibson .

În al treilea rând, resping descrierea sa a percepției ca „urmarea unei reguli". Întrucât percepția și pictura noastră pot fi influențate de discurs, termenul „urmarea unei reguli" este, de asemenea, prea restrictiv pentru ceea ce discută Wartofsky aici. Mi se pare că până și comportamentul și înțelegerea lingvistică sunt rareori dirijate de reguli preformulate; și nu reușesc să înțeleg sensul conceptului de regulă neformulată. Mai mult, văzul și pictura noastră sunt în primul rând nonverbale și pot fi modificate mai profund prin confruntarea lor cu un Greco sau un Braque decât cu orice serie de cuvinte .

La începutul eseului, Wartofsky pare să susțină că, deși o relatare fizicalistă a ceea ce se vede poate fi fiabilă și corectă, același lucru nu se poate spune despre una fenomenalistă: deoarece vedem de fapt *forma* circulară a blatului mesei și învățăm să observăm aspectul său eliptic momentan, în loc să vedem aspectul eliptic și să învățăm să deducem forma fizică circulară constantă. Cu toate acestea, el clarifică ulterior că orice afirmație conform căreia o interpretare este mai corectă decât alta este suspectă și că problema priorității epistemologice absolute - adică, *care* relatare descrie cel mai bine experiența vizuală pură , nealterată nici de interpretare, nici de inferență - este lipsită de sens.

Desigur, așa cum este evident, sunt complet de acord cu calea urmată de la **Structura Aspectului** până la * *Modalități de Creare a Lumilor**. Majoritatea subiecților dintr-un experiment psihologic , în fața cărora sunt proiectate două imagini în succesiune rapidă și la mică distanță, susțin că au văzut o imagine deplasându-se de la prima la a doua poziție. Cineva, însă, susține că a văzut două proiecții succesive. Acum, văd ei cu adevărat diferit sau văd aceeași imagine în mișcare , atât atunci când vedem forma eliptică - chiar în timp ce pretindem că vedem cele două proiecții - cât și atunci când pretindem că vedem forma circulară? Nu putem ști decât dacă specificăm vocabularul, fie fenomenalist, fie fizicalist, pe care îl folosim pentru a oferi raportul corespunzător și în care ar trebui exprimată întrebarea. Întrebarea despre ce văd ei de fapt , inițial, pur sau fără a primi o interpretare etc., este goală.

Însă Wartofsky se confruntă acum cu o problemă dificilă. Dacă niciun tip de descriere , nici oricare alta, nu este pe deplin fiabilă sau corectă, dacă niciuna nu este mai corectă sau fundamentală decât alta, atunci nu s-ar putea ca nimeni să nu fie capabil să distingă o descriere incorectă? După cum subliniază Wartofsky: „Între Scila relativismului istoric și simplul descriptivism (în care fiecare normă este propria garanție a «corectitudinii»...) și Caribda esențialismului, există o strâmtoare îngustă prin care sper să navighez." Dacă tehnica sa de navigație este capabilă, în cel mai bun caz, să evite bancurile de nisip, deși fără a ajunge efectiv în port, atunci valurile sunt cu adevărat puternice în aceste ape [7].

Simpla relativizare nu este suficientă. Pământul se mișcă sau rămâne staționar, în funcție de cadrul de referință. Suntem tentați să susținem că faptele sunt determinate de alegerea unui cadru de referință; dar atunci ar trebui să recunoaștem că faptele și cadrele de referință diferă doar prin domeniul lor de aplicare și că s-ar putea face o eroare în oricare dintre ele. Astfel, un astronom care a calculat incorect poziția unei planete ar fi inclus foarte probabil un fapt eronat într-un cadru de referință corect, în timp ce dacă un gardian ar - împușca prizonierii cărora li s-a ordonat să se oprească pentru că se mișcau rapid în jurul soarelui, s-ar putea părea că avem de-a face cu un fapt corect inclus într-un cadru de referință incorect. Totuși, cadrele de referință ale gardianului și ale astronomului ar putea fi aceleași.

Sunt convins, împreună cu Wartofsky, că nu există o singură modalitate corectă de a descrie, picta sau percepe *„lumea",* ci mai degrabă multe modalități la fel de corecte, chiar dacă acestea intră în conflict - și, în consecință , într-adevăr, multe lumi reale. Prin urmare, trebuie să investigăm criteriile pentru corectitudinea reprezentărilor de toate tipurile, în toate mediile și în cadrul diferitelor sisteme simbolice ale fiecărei varietăți , criterii care sunt compatibile cu această multiplicitate. Mi se pare că aceasta este una dintre cele mai presante probleme ale...

[7] Așa cum am subliniat în capitolul final din *WW.*

filosofia actuală, precum și una dintre problemele care pot genera cea mai mare perplexitate. În orice caz, nu sunt sigur că suntem mult mai departe de înțelegerea criteriilor pentru judecarea corectitudinii reprezentării în general, decât suntem de înțelegerea cazului special pe care îl numim adevăr.

4. *Despre reinterpretarea cogniției*

Unele [8]tendințe importante din epistemologie se reflectă în eseurile ulterioare ale lui Howard Gardner [9]și de Marx Wartofsky*.

Gardner a avut îndrăzneala să aducă în discuție anatomia și funcționarea creierului la un simpozion filosofic despre o carte *(Limbajele artei)* scrisă de un autor care nu este înclinat în mod special spre fizicalism, materialism sau behaviorism. Nu ar trebui atunci , în această circumstanță, să desfășor vechiul steag filosofic care spune: „Fără inferențe pentru epistemologie din fiziologie"? Sau ar trebui să-i reamintesc lui Gardner că localizarea impulsurilor nervoase care călătoresc de la receptori la anumite părți ale creierului nu ne ajută cu nimic să explicăm fenomenul cunoașterii și că afirmarea că pierderea unei abilități , ca o consecință a deteriorării unei anumite zone a creierului, ne spune la fel de multe despre natura acelei abilități ca și afirmarea, în cazul vederii, că pierderea ochilor provoacă orbire?

Cred că Gardner ar răspunde pe bună dreptate că astfel de obiecții denaturează complet scopul său. Atunci când descoperim că, ca o consecință a unui anumit tip de leziune cerebrală, o abilitate a fost pierdută sau afectată, în timp ce o alta, aparent foarte similară, rămâne intactă, suntem obligați să căutăm o diferență semnificativă

[8] „O investigație psihologică a teoriei simbolurilor a lui Nelson Goodman", *The Monisti* (1974), 319-326.

[9] «Artă, acțiune și ambiguitate», idem., pp. 327-338.

corespunzătoare între cele două abilități. În acest moment, s-ar putea indica cazuri precum cel al unui bărbat care, după ce și-a pierdut capacitatea de a comunica verbal, și-a păstrat totuși capacitatea de a lucra cu numere sau cel al unui bărbat care și-a pierdut capacitatea de a citi engleza, chiar dacă și-a păstrat capacitatea de a citi muzică. Pe de altă parte, dacă două abilități aparent foarte disparate s-ar deteriora simultan - din cauza deteriorării unei anumite zone a creierului - ar trebui să căutăm o afinitate semnificativă între ele. Leziunea poate afecta ambele abilități, deoarece acestea se află la intersecția a două zone sau căi cerebrale corelative . Înțelegerea noastră despre natura și relațiile dintre diferitele procese cognitive în ansamblu, analiza și taxonomia funcțiilor psihologice în ansamblul lor, sunt solicitate pentru a explica astfel de cazuri. În schimb, o teorie bine stabilită a abilităților se referă la întrebări legate de datele anatomice și neurologice, precum și la interpretările care trebuie oferite acestor date . De fapt, relația pe care cercetarea clinică menționată anterior, așa cum este descrisă de Gardner, o stabilește cu psihologia și epistemologia este atât de simplă încât s-ar putea crede că toate aceste discipline sunt aspecte particulare ale unei singure științe a cunoașterii. Cred că acest lucru explică de ce Gardner lucrează în prezent într-un spital, așa cum ar face un psiholog, cu medici - specializați în creier și explică, de asemenea, de ce noi, ca filosofi, trebuie să ne preocupăm de ceea ce fac ei.

Reflecția asupra acestei lucrări relevă un anumit contrast între două linii diferite de cercetare care leagă mintea și creierul. Să - convenim să le numim *universalism și diferențialism.* Primul se manifestă clar în lucrările unei școli contemporane de lingvistică și psiholingvistică. Limbile naturale sunt examinate prin trăsăturile comune tuturor; și ulterior se conjectează că astfel de trăsături sunt caracteristici pe care orice limbă care ar fi putut fi dobândită ca primă limbă trebuie în mod necesar să le posede. Baza acestor caracteristici sau forțe universale este căutată în proprietățile structurale ale minții, care s-ar putea referi succesiv la diferite structuri sau mecanisme neurologice sau cerebrale care explică respectivele universale

lingvistice. Un universalism de acest fel ar putea fi pus la îndoială pe baza mai multor argumente : (1) În orice grup de limbi (sau în orice altceva), chiar dacă este eterogen, vom găsi unele trăsături comune tuturor; Iar afirmația că trăsăturile comune descoperite până acum se găsesc de fapt și în mod necesar în toate limbile învățate pentru prima dată este gratuită și imună la orice posibil test experimental. (2) Universalele lingvistice care sunt de obicei citate, cum ar fi structura subiect-predicat , par a fi caracteristici ale traducerilor făcute în limba noastră, mai degrabă decât ale limbilor traduse. Faptul că toate limbile (sau cel puțin toate limbile pe care le putem înțelege) sunt traducibile într-o limbă pe care o cunoaștem și care posedă anumite caracteristici este, în cel mai rău caz, o problemă discutabilă și, în cel mai bun caz, o bază îndoielnică pentru atribuirea unor astfel de caracteristici acelor limbi. În cele din urmă , (3) este dificil să ne imaginăm sau să căutăm mecanismele nervoase și cerebrale care ar putea fi legate în mod plauzibil de universalele clasei în cauză.

În contrast puternic cu universalism se află ceea ce eu numesc *diferențialism.* Aici, diferitele sisteme de simboluri lingvistice și non-lingvistice care trebuie dezvoltate în exercitarea diferitelor abilități sunt distinse și corelate între ele în funcție de ceea ce promit a fi caracteristici semnificative. Sistematizarea parțială și provizorie a abilităților rezultată este comparată cu observațiile făcute în clinică și în laborator și este, de asemenea, utilizată pentru a compara aceste observații. Utilitatea sistemului teoretic poate fi coroborată sau pusă sub semnul întrebării de date; iar datele pot fi uneori reinterpretate în lumina teoriei. Nu se caută caracteristici universale, ci mai degrabă diferențe semnificative - iar ulterior se caută corelații anatomice și neuronale. Nu se pretinde că trăsăturile distinctive observate sunt singurele - sau singurele importante - sau că sistemele simbolice ale anumitor clase nu pot fi învățate ca sisteme originale. Dar unele dintre diferențele dintre sistemele simbolice - de exemplu, diferența dintre sistemele lingvistice „digitale" și sistemele non-lingvistice „analogice" - sunt de așa natură încât diferențele în tipul de mecanism cel mai potrivit pentru elaborarea sistemelor acelor clase distinctive sunt ușor de prevăzut sau de găsit.

Atât Wartofsky, cât și Gardner au abordat interacțiunea dintre obicei și rezolvarea problemelor în domeniul cunoașterii. Wartofsky pune un accent deosebit pe acele situații în care modul nostru obișnuit de a acționa prezintă o ambiguitate (fie vagitate, obscuritate, fie o multiplicitate de funcții) care necesită...

[9] Wartofsky folosește termenul „ambiguitate" într-un mod foarte imprecis și excesiv de general - și nu în sensul său mai restrâns *și* tehnic .

Deliberarea, luarea unei decizii, reorientarea și reorganizarea — acestea sunt situații în care ceva nou și misterios pune la încercare răspunsurile obișnuite și rutinele stabilite. El consideră aceste situații drept „momentele adevărului" în artă. Evident, ele sunt de o importanță crucială atât în știință, cât și în viață în general. Am fi pierduți dacă nu am avea capacitatea de a stăpâni și modifica obiceiurile pe care trebuie să le pierdem. Cunoașterea constă în primul rând în deținerea unui set de abilități interdependente pentru a stabili și elimina obiceiuri atunci când este necesar.

Deși Gardner a pornit de la presupunerea că, ca regulă generală, emisfera stângă a creierului procesează sisteme simbolice lingvistice diferențiate sau digitale, în timp ce emisfera dreaptă procesează sisteme picturale continue sau analogice , el a găsit totuși suficiente dovezi că emisfera stângă era asociată în mod special cu ceea ce a devenit familiar, cu ceea ce este stăpânit, cu ceea ce a fost învățat, cu ceea ce este recunoscut, în timp ce emisfera dreaptă era asociată în mod special cu ceea ce este nou, cu ceea ce trebuie încă categorizat, codificat și organizat. Acest lucru sugerează că dihotomia lui Wartofsky dintre capacitatea de a învăța, de a stabili obiceiuri sau rutine utile și capacitatea de a uita, de a reorganiza, de a confrunta ambiguități și obscurități și de a rezolva probleme poate fi legată de împărțirea creierului în emisfere dreaptă și stângă. Cu toate acestea, Gardner subliniază că această circumstanță nu implică neapărat - abandonarea ipotezei inițiale, deoarece materialul prezent în limbaj sau în alte sisteme lingvistice a suferit deja o elaborare organică semnificativă , care i-ar permite să fie diferențiat de lipsa de claritate, complexitate , mister și alte abateri de la simplu și evident.

Organizare și codificare. Astfel, faptul de a fi fost codificat lingvistic implică faptul că a devenit familiar, iar cele două ipoteze tind să se contopească.

După o a doua examinare a acestei întrebări, apar unele îndoieli. În primul rând, nu sunt de acord cu presupunerea implicit prezentată aici, conform căreia un anumit tip de sistem simbolic este mai natural sau cumva epistemologic anterior față de altul. Susțin încă o dată că nu m-aș aștepta ca emisfera dreaptă să fie capabilă să stăpânească o problemă nouă exprimată într-un sistem lingvistic familiar nouă (de exemplu, o problemă aritmetică complicată) sau ca o abilitate non-lingvistică, cum ar fi jocul de biliard sau distingerea stilurilor de pictură, să se transfere pur și simplu în emisfera stângă odată stăpânită.

Totuși, cele două ipoteze sunt probabil legate într-un alt sens – și mai intim. Chiar și atunci când lucrăm cu sisteme simbolice dense, [10]bine cunoscute și tipic non-lingvistice, întâlnim în mod constant - *ceea ce* nu este atât de familiar. Aici, nimic nu este stabilit complet și definitiv; nicio identificare nu este vreodată pe deplin determinată. Pe de altă parte, atunci când lucrăm cu un sistem cunoscut, tipic lingvistic și articulat, constatăm că până și cea mai nouă situație este prezentată în termenii unui alfabet cunoscut – adică, în termenii unui set mic de caractere atomice cunoscute. Cele mai mari speranțe de clarificare a alianței dintre nou și non-lingvistic și emisfera dreaptă și a alianței dintre cunoscut și lingvistic și stânga rezidă în dezvoltarea acestor linii de cercetare.

Sunt necesare mult mai multe cercetări pe această temă. După cum recunoaște pe bună dreptate Gardner, rămân unele probleme dificile în determinarea locului și a naturii familiarității în diverse descoperiri experimentale . Distincția interesantă a lui Wartofsky între ambiguitatea categorială și cea non-categorică nu merge mult mai departe în această privință. Luați în considerare numeroasele varietăți de nefamiliaritate care sunt exemplificate atunci când sunt

[10] Pentru o explicație a utilizării de către mine a termenilor tehnici care apar în această secțiune, vezi *LA,* IV.

prezentate cuiva care citește doar engleza.

(1) un pasaj tipărit în franceză
(2) un pasaj tipărit în greacă
(3) un pasaj dintr-un manuscris german din secolul al XV-lea
(4) o pictură inversată
(5) o imagine neclară

În primul caz, literele ar fi familiare, deși nu și cuvintele; în al doilea, nici măcar literele; iar în al treilea, nici măcar articularea dintre litere. Al patrulea și al cincilea caz, în care nu sunt implicate nici cuvinte, nici litere, prezintă probleme de alte două tipuri. Nu este o noutate faptul că în cadrul noutății există multe noutăți.

Anumite aspecte ale unei concepții generale despre cunoaștere se reflectă în accentul pus în ambele eseuri pe obișnuință și rezolvarea problemelor. Wartofsky și Gardner participă la evoluția, atât de comună în epistemologie , de la absolutismul static la relativismul dinamic. Cercetarea nu se mai limitează la forme pure de cunoaștere date sau la forme fixe, predeterminate, sau la un singur sistem obligatoriu de categorii. Cunoașterea este concepută, mai degrabă, ca dezvoltarea de concepte și modele, ca stabilirea de obiceiuri și ca revizuirea și înlocuirea conceptelor și ca modificarea sau suprimarea obiceiurilor, ca o consecință a apariției de noi probleme, nevoi sau intuiții. Noua concepție, reorganizarea și invenția sunt considerate aspecte importante în toate tipurile de cunoaștere, așa cum sunt și în arte.

Acest lucru ar putea explica în mare măsură și de ce am spus atât de puțin, în primul rând sau exclusiv, despre arte într-un simpozion despre simboluri și tehnici în arte. Sunt înclinat să cred că multe - dintre problemele cruciale în prezent în estetică sunt, de fapt, probleme legate de teoria generală a cunoașterii și că multe concepte și întrebări estetice tradiționale, împreună cu obiceiul nostru de a crede că artele sunt izolate de alte subiecte, sunt învechite. Pe scurt, cred că avem în domeniul esteticii un exemplu excelent al sindromului Wartofsky, referitor la o situație în care se rezolvă o

problemă „categorică” . Într-o astfel de situație, ceea ce este necesar nu este atât de mult să oferim răspunsuri la anumite întrebări deja puse, ci mai degrabă o reconsiderare și o reorganizare fundamentală.

5. *Pot fi citate gândurile?*

*

Unele dintre întrebările ridicate de Paul Hernadi cu privire la mențiune [11]au condus rapid la luarea în considerare a unei serii de probleme spinoase privind natura gândirii.

O mențiune directă trebuie să conțină un răspuns la ceea ce este menționat, fie rostit, fie scris, sau o traducere a acestuia. Cuvintele

„Juanita a spus: «E prins»” *[Juanita dijo, „le he pescado’]* citează direct ce a spus Juanita, chiar dacă acele cuvinte au fost scrise în engleză și ea a vorbit în spaniolă.

Dar ce s-ar întâmpla dacă Juanita nu ar vorbi sau nu ar scrie despre cucerirea ei, ci doar s-ar gândi la ea? Oare cuvintele ar...

„Juanita s-a gândit: «E prins»” [*Juanita s-a gândit: „L-am prins”].* Oare îi citează direct gândul? Poate părea o întrebare simplă și inocentă; dar când Hernadi mi-a pus-o în cursul unei conversații și a vrut să știe dacă răspunsul la această întrebare ar fi afirmativ, având în vedere că gândurile se realizează prin cuvinte, am început să mă îngrijorez.

Convingerea fermă că gândurile sunt întotdeauna exprimate prin cuvinte a înflorit în cadrul filosofiei actuale centrate pe limbaj, dar a fost întâmpinată cu o oarecare neînțelegere și neîncredere din partea orientărilor mai comune: mintea este considerată un fel de sală de cinema sau gândurile sunt văzute ca idei care nu sunt exprimate prin cuvinte, imagini sau alte simboluri.

[11] În „Mai multe întrebări privind citarea”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981), 271-280.

Totuși, conceperea gândirii ca ceva pur verbal lasă deschise multe întrebări. Ce se întâmplă cu diferența pe care o percepem și o descriem, deși inadecvat, între „a avea sau a nu avea un tablou *”?* Ce se întâmplă când avem un gând pe care nu-l putem exprima în cuvinte? Mai mult, având în vedere că lucrăm și comunicăm deschis folosind simboluri de tot felul, putem gândi doar în cuvinte? Și oare avem în minte doar imagini ale cuvintelor, incapabili să le avem despre altceva? Sau dacă un gând despre un cuvânt nu este o imagine, atunci ce este?

La astfel de întrebări pot răspunde doar cu niște presupuneri sau contrapropuneri provizorii și condiționate: (1) Evident, putem avea gânduri sub formă de *imagini* , dar putem gândi *prin intermediul* imaginilor ? — Da, dacă putem gândi *prin intermediul* cuvintelor . (2) Există gânduri fără cuvinte? — Da, dacă există gânduri fără a fi nevoie să se recurgă la imagini . (3) Există imagini în minte? — Da, dacă există cuvinte în minte. (4) Cum poate fi o imagine în minte? — Ei bine, cum poate fi un cuvânt în minte?

Toate acestea nu răspund la întrebarea pusă de Hernadi, dar pot atesta semnificația sa. Poate

„Juanita s-a gândit: «E *prins »”* Citează asta direct gândul ei?

Ăăă.

6. *Despre gândurile fără cuvinte*

O reflecție asupra legilor formei [12]ar trebui să includă câteva întrebări spinoase despre forma gândirii. Este adevărat că în *„Moduri de a face lumi”* și în alte lucrări, am afirmat că formele și legile lumilor noastre nu sunt acolo, în fața noastră, gata să fie descoperite, ci sunt impuse de versiunile lumii pe care le inventăm - fie în științe,

[12] Se face referire la titlul „Legile *formei”* al prelegerii în care a fost prezentat pentru prima dată conținutul acestui eseu; vezi în acest sens secțiunea despre „Surse și mulțumiri” de mai jos.

arte, percepție sau practica cotidiană. Întrebări precum dacă lumea este alcătuită din particule sau unde de fenomene, sau cum se mișcă Pământul, sunt determinate de un proces laborios de invenție și nu prin observație pasivă. Specia nu mai este predeterminată, configurată de spații insurmontabile sau dictate inexorabile ale naturii, ci depinde de ponderea relativă pe care o acordăm anumitor caracteristici, în funcție de anumite interese științifice date. Lupta dintre uniformism și catastrofism - cu privire la faptul dacă un cataclism încalcă o lege a naturii - nu este o chestiune de respectare a legilor de către natură, ci mai degrabă de generalizări pe care le formulăm și le consacrăm ca legi.13 Științele și artele nu sunt oglinzi care reflectă natura ; mai degrabă, natura este o oglindă care reflectă artele și științele. Iar reflexiile din oglindă sunt numeroase și variate.

Nu doresc să detaliez mai mult această teză aici. Nici nu afirm, în vreun fel, că *modurile de gândire* sunt *singurele moduri de gândire.* Mă voi ocupa în primul rând de anumite întrebări legate de formele de gândire în sine - întrebări care uneori mi se par la fel de presante și, alteori, considerabil mai complexe decât anumite întrebări legate de forma obiectelor, aparențele, speciile biologice, grupurile sociologice sau conceptele matematice.

Mulți psihologi și filozofi analitici consideră că gândirea este în întregime verbală, ca și cum gândurile ar fi întotdeauna exprimate prin cuvinte. Această tendință a fost întărită de concentrarea actuală asupra lingvisticii, dar nu a putut persista în principal din cauza lipsei de credibilitate.

Vezi lucrarea mea „Uniformitate și simplitate" în PP , pp. 347-354. despre concepția alternativă, conform căreia gândurile sunt imagini decorporate care plutesc în minte. Totuși, la o examinare mai atentă a concepției verbale, constatăm că, în ciuda virtuților sale, aceasta ridică unele probleme spinoase.

Deși nu putem fi siguri dacă toate gândurile sunt formate prin cuvinte sau nu, acesta este cu siguranță cazul unora. Putem avea gânduri despre tot felul de lucruri - mese, idioți, inelele lui Saturn, nave , verze și regi - precum și despre cuvinte. Cuvintele diferă de restul prin faptul că putem gândi *prin* cuvinte , dar nu *prin* verze (cel

puțin nu prin ceva similar). Ce este, așadar, gândirea *prin* cuvinte? Este oare gândul la o varză, în mod propriu, un gând la un cuvânt pentru (și cât despre) o varză? Această explicație nu va funcționa, deoarece gândul la un cuvânt implică gândul la un cuvânt pentru un cuvânt și așa mai departe la infinit. Gândirea *prin ceva* nu poate fi redusă la a avea gânduri *despre* ceva . Cuvintele prin care gândim sunt cumva „în minte", spre deosebire de verze sau de cuvintele pe care le folosim pentru a ne gândi la ele. Dar ce pot însemna toate acestea? Ce fel de lucru este o minte în care pot fi cuvinte și cum pot fi cuvintele în ea?

Diferența dintre ceea *ce* gândim și ceea ce *ne* spune gânduri pare să aibă o anumită asemănare cu ceea ce vorbim și ceea ce vorbim. Putem vorbi *prin* cuvinte sau chiar *în* engleză fără a vorbi despre cuvinte sau *despre* engleză și putem vorbi despre verze, chiar dacă nu o facem folosind verze. O diferență notabilă între „ *despre"* și „ prin *mijloace "* în acest moment este că a vorbi *despre* verze sau *cuvinte* nu necesită prezența lor. Această circumstanță sugerează că gândirea nu numai că seamănă cu actul de a vorbi, ci poate *fi de fapt* actul de a vorbi, că gândirea tăcută se desfășoară prin cuvinte pe care le folosim pentru a vorbi cu noi înșine. O propunere de acest fel are virtutea de a nu avea nevoie de o minte în care să locuiască cuvintele. Atât gândirea, cât și vorbirea sunt, mai degrabă, acțiuni.

Cel mai bun expert în acest tip de teorie este John B. Watson, care a susținut că orice gândire tăcută este o „vorbire subvocală", concepută ca un set de activități corporale - în special ale sistemului laringian - care seamănă cu cele ale vorbirii publice, dar sunt incapabile să producă o preferință [*enunț].* Acum, din moment ce discursul constă în producerea de preferințe și din moment ce preferințele trebuie enunțate, „vorbirea subvocală" nu este în întregime discurs. Natura vorbirii nerostite sau a unei preferințe neenunțate este oarecum paradoxală și s-ar putea chiar susține în glumă că ceea ce considerăm în mod normal o teorie a gândirii concepută ca gândire verbală tratează de fapt fiecare formă de gândire nemanifestată ca și cum ar fi gândire fără cuvinte. Cu toate acestea, paradoxul poate fi, desigur, rezolvat mai ușor dacă ne dăm

seama că a avea cuvinte în minte sau a gândi în tăcere prin cuvinte nu implică atât de mult că avem ceva numit minte sau cuvinte în ea, la fel cum a avea speranță pentru pace nu implică faptul că avem ceva ce numim pace sau speranță. În astfel de contexte, „cuvânt" și „minte" funcționează sincategorematic, ca părți nedenotative ale unor sintagme care, conform teoriei lui Watson , denotă activități sau stări corporale.

Toate acestea sunt suficiente pentru a îndeplini dorința lui Watson ca gândirea să fie accesibilă, cel puțin în principiu, observației științifice. El susține nu numai că gândirea aparent verbală este vorbire subvocală , ci și că orice gândire nemanifestă este. Deși menționează existența „formelor non-lingvistice de gândire" la un moment dat, el subliniază doar faptul că un comportament care nu este nici manifest, nici laringian, cum ar fi scrisul, desenul, gesticulația și arătarea cu ochii sau cu degetele, poate fi inclus în categoria „ activității lingvistice și a oricărei alte activități care ar putea înlocui activitatea lingvistică". El scrie următoarele

> „Aici, termenul «verbal» trebuie folosit într-un sens destul de larg, pentru a cuprinde procese care pot înlocui activitatea verbală, cum ar fi ridicarea din umeri și ridicarea sprâncenelor... Prin urmare, gândirea ar putea deveni termenul nostru general, capabil să cuprindă tot comportamentul subvocal [13]."

Prin aceasta, el nu își dă consimțământul, în niciun fel, ideii de gândire prin imagini sau imagini. Această concepție despre gândire, înțeleasă ca fiind exclusiv verbală, a fost atât de larg acceptată încât orice încercare de a vorbi despre existența imaginilor în minte a devenit demnă de dispreț .

Paradoxal, dând sens discursului nerostit sau preferințelor inaudibile, lăsăm calea deschisă pentru a-l da și imaginilor nepictate sau imaginilor invizibile. Cum pot exista imagini în minte? Și, de asemenea, cum pot exista cuvinte în minte ? În același mod în care

[13] *Psihologie,* ediția a 2-a (Philadelphia: JB Lippincott Co., 1924), p. 346.

expresia „a avea *imagini* ” Expresia „a avea imagini în minte” se aplică anumitor activități ale organismului fără a presupune existența unei minți sau prezența cuvintelor în ea. În mod similar, expresia „a avea imagini în minte” se aplică altor activități specifice ale organismului - desenul sau pictura care nu este realizată cu mâinile sau vederea sub nivelul vizual - fără a presupune existența unei minți sau prezența imaginilor în ea . Așa cum unele gânduri sunt realizate prin cuvinte inaudibile, altele sunt realizate prin imagini invizibile. Imaginile prezente în minte și gândurile exprimate prin imagini nu sunt nici mai mult, nici mai puțin mitice decât cuvintele prezente în minte și gândurile conținute în cuvinte - o concluzie care i-ar scandaliza cel mai probabil pe cei care se mândresc cu probitatea științifică ce insistă că orice gândire este verbală.

Cu toate acestea, deși majoritatea dintre noi am exersat mult mai mult vorbirea decât crearea de imagini - suntem mult mai bine echipați să rostim sau să scriem cuvinte din mintea noastră decât să desenăm , să pictăm sau să sculptăm imagini prezente în mintea noastră - imaginile nu sunt mai puțin clar prezente în mintea noastră decât sunt cuvintele. Din acest motiv și din altele, cred că trebuie să introducem unele modificări la acea formulă vagă conform căreia a gândi prin cuvinte sau imagini implică efectuarea de acțiuni care seamănă cu producerea efectivă a acelor cuvinte sau imagini.

În primul rând, este posibil să nu implice, sau nu implică doar, acțiuni întreprinse în acea direcție, ci mai degrabă, sau în egală măsură, dorința de a le îndeplini. În al doilea rând, și mai important, gândirea în cuvinte sau imagini poate adesea să nu implice, sau nu implică doar, pregătirea sau dorința de a produce astfel de cuvinte sau imagini, ci mai degrabă, sau în egală măsură, judecarea dacă un cuvânt sau o imagine produsă sau prezentată este în concordanță cu cele prezente în minte. După ce am reușit să evoc o imagine mentală a unui loc contemplat pentru o scurtă clipă cu ceva timp în urmă, capacitatea mea de a crea o imagine poate deveni neglijabilă, dar acest lucru nu mă împiedică să fiu mai capabil decât înainte să accept unele imagini ca fiind corecte și să le resping pe altele ca fiind incorecte, precum și să indice existența unor schimbări. Și pot exista

mai multe faze prin care trece dispoziția în timpul procesului: înainte de a fi format complet cuvântul sau imaginea dorită, le pot respinge una după alta ca nefiind cele corecte. În astfel de cazuri, în care cuvântul, imaginea sau orice alt simbol este de fapt limitat la anumite clase, gândul este un concept vag sau general.

Judecățile necesare în contexte diferite pot avea fundamente diferite. Atunci când este vorba despre un gând, fie el provenit dintr-o piatră, fie exprimat prin cuvinte, o afirmație sau o inscripție, acesta poate fi respins pentru că nu este o replică [14](sau „exemplar" *[a se înțelege^* al acelui cuvânt. Când un gând nu este despre cuvinte, ci despre verze, un cuvânt poate fi respins, mai degrabă, pentru că nu se referă la verze, un obiect poate fi respins pentru că nu este referința la „varză", ci la „rege", iar o pictură poate fi, de asemenea, respinsă , fie pentru că nu este o varză, fie pentru că nu este pictura sau tipul de pictură potrivit.

Tocmai aici constă diferența dintre a gândi un cuvânt pentru verze și a gândi acel cuvânt *ca fiind pentru* verze; adică, diferența dintre a gândi un cuvânt pentru verze și a gândi despre verze. Atunci când judecata pe care o facem cu privire la enunțurile sau inscripțiile care ne sunt prezentate este în concordanță cu modul în care sunt scrise - în cazul spaniolei și a trei litere - gândul este despre un cuvânt care, chiar dacă este un cuvânt pentru verze, nu este unul dintre acele cuvinte *ca fiind pentru* verze . Gândul este despre cuvânt ca fiind pentru verze numai dacă judecățile sunt făcute ca o consecință a ceea ce denotă cuvântul. Ceea ce este implicat în gândirea verbală a fictivului, ca în cazul centaurilor, este puțin mai complex: că un cuvânt-centaur este produs sau pregătit pentru producție - de exemplu, cuvântul „centaur" în sine - și că expresiile compuse ale acelui cuvânt, cum ar fi „descriere-centaur" și „imagine-centaur", sunt judecate după ceea ce denotă și că se judecă dacă descrierile și imaginile care ne sunt prezentate sunt denotate prin expresiile

[14] În ceea ce privește utilizarea tehnică a cuvântului «replica» [«re^ZzAz»], vezi *SA,* pp. 262-264.

compuse corespunzătoare [15].

Chiar și cu modificarea pe care am subliniat-o, „disponibilitatea de a produce sau de a judeca" este încă o formulă destul de restrânsă, reflectând o concepție învechită a *percepției* ca un proces pur pasiv. De la apariția psihologiei cognitive moderne, această concepție este de nedefendat. Ceea ce percepem și chiar însuși faptul că percepem depinde puternic de starea noastră de pregătire perceptivă [16]. Obiceiul, contextul, instrucțiunile explicite, interesele și indiciile de tot felul pot fie orbi, fie activa percepția noastră, ascunzând sau dezvăluind existența unui munte sau a unei cârtițe. Departe de a ne aminti pur și simplu ce este în fața noastră, percepția participă la elaborarea a ceea ce percepem; în mod similar, există procese și faze de pregătire pentru realizarea percepției. Actul de a gândi prin intermediul cuvintelor, imaginilor sau al oricăror alte simboluri poate implica nu numai pregătirea de a produce sau de a judeca, ci și de a percepe - de a vedea, de a auzi etc. - acele simboluri.

Deși toate pregătirile și pregătirile, și chiar diferențele dintre judecățile făcute folosind criterii diferite, sunt interpretate aici în termeni de stări și acțiuni ale organismului, acest lucru nu implică nicio reducere a mentalului la fizic. Căci, în primul rând, cred că nu este mai ușor să aperi existența unei dihotomii între lucrurile mentale și cele fizice decât o dihotomie între cele constituite din energie și cele constituite din materie. Este mai corect să aplici „fizic" și „mental" funcțiilor unui organism decât să afirmi că organismul - însuși aparține ambilor termeni sau niciunuia. În al doilea rând, și mai important, nu am spus că aceste activități și stări ale organismului *constituie* gândirea, ci doar că sunt *implicate în* gândire. Prin aceasta, nu iau poziție cu privire la faptul dacă gândirea necesită ceva mai mult, cum ar fi conștiința. Sunt mai interesat să pot determina ce distinge gândirea în cuvinte de gândirea în imagini *și* ce diferențiază

[15] Vezi și în acest sens *PP,* pp. 221-240 și *LA,* 21-26; vezi și lucrarea lui Israel Scheffler, *Beyond the Letter* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1979), pp. 29-36.

[16] Vezi eseul lui Jerome S. Bruner „Despre pregătirea perceptivă" în *Psychological Review* 64 (1957), 123-152

gândirea prin intermediul simbolurilor de celelalte tipuri de gândire. Sunt mai puțin interesat de natura gândirii decât de modurile sale, mai puțin de substanța sa decât de formele sale.

Am văzut cum linia de cercetare a formelor de cunoaștere propusă mai sus evită, în orice moment, să se ocupe de discursul nerostit și de scrierile nescrise și respinge, ca pe o himeră, existența unui cinematograf-în-minte. Se adaptează la gândirea prin imagini, gesturi, diagrame și alte simboluri la fel de ușor ca la gândirea prin cuvinte și se adaptează atât la gândurile despre ficțiune , cât și la gândurile despre fapte. Gândurile pot fi specifice sau generale, în funcție de disponibilitatea noastră de a judeca un simbol care ne este prezentat, cu severitate sau cu indulgență. Și poate explica, de asemenea, unele fenomene cunoscute, altfel dificil de justificat: de exemplu, faptul de a avea o „idee nudă", care nu poate fi exprimată prin nicio imagine, cuvânt sau alt simbol, poate apărea atunci când procesul de antrenament pentru producerea adecvată a judecăților despre un simbol se află în faza sa inițială; Căile care duc la obținerea unei bune pregătiri pentru a înfrunta simboluri de diferite tipuri pot coincide pentru o perioadă și pot deveni diferențiate și specializate abia mai târziu .

Pe de altă parte, putem acum trata mai detaliat întrebarea dificilă ridicată de Paul Hernadi (vezi secțiunea I, 5) referitoare la citarea gândurilor : Rugăciunea este oare

„Juanita s-a gândit: « *E prins »"*

Citează direct gândurile Juanitei? Da, dacă Juanita gândește folosind acele cuvinte, dar nu altfel; pentru că o citare directă trebuie să conțină un răspuns la ceea ce este citat. Dar răspunsul este ceva mai complicat . Am observat că ceea ce numim „gândire prin cuvinte" nu implică neapărat niciun fel de percepție sau producere de cuvinte în interiorul sau în afara minții, ci doar acțiuni sau stări de pregătire pentru realizarea unei astfel de percepții sau produceri. Astfel, deși se poate spune chiar că Juanita a avut o „gândire prin cuvinte", conform acestui ultim sens indirect, nu poate exista niciun răspuns verbal și, prin urmare, nicio citare reală, directă și verbală a gândului

ei. Cu toate acestea, putem spune că poate fi citată direct prin cuvinte, într-un sens foarte similar cu sensul indirect în care spunem că gândul ei este realizat prin intermediul cuvintelor: citatul va conține, în acest caz, răspunsuri la cuvintele pentru a căror producere sau percepție trebuia pregătit gândul ei [17].

Inițial, am atras atenția asupra diferențelor dintre ceea ce ne gândim *și ceea ce facem.* Credem că gândul *despre o varză nu este compus din litere, în timp* ce cuvântul „varză" *prin* care gândim nu produce un miros urât. În general, formele a ceea ce gândim nu sunt identificate . Dar, evident, acum trebuie să luăm în considerare un al treilea factor. Întrucât gândirea se desfășoară prin intermediul simbolurilor, am putea introduce presupunerea că formele gândirii se găsesc exclusiv în simbolurile prin care gândim , uitând astfel că a gândi prin intermediul cuvintelor, imaginilor sau al oricăror altor simboluri nu este strict echivalent , în niciun fel, cu utilizarea cuvintelor, imaginilor sau a oricăror altor simboluri, ci este un proces de pregătire sau o stare de pregătire pentru producerea, judecarea sau perceperea unor astfel de simboluri. Formele acestor procese și stări ar trebui cu siguranță considerate forme ale gândirii și distinse atât de formele a ceea ce gândim, cât și de formele a ceea ce ne spune gânduri. Când ne gândim la un obiect folosind simboluri, se poate întâmpla ca obiectul să se potrivească simbolului, chiar dacă gândul sau simbolurile în cauză nu se potrivesc, sau ca simbolurile să se potrivească, chiar dacă obiectul sau gândul verbal nu se potrivesc, sau se poate întâmpla ca gândul să se potrivească, chiar dacă nici obiectul, nici simbolul trecător nu [se] potrivesc.19

Cu toate acestea, deși cele trei tipuri de forme sunt distincte , ele cu siguranță nu sunt independente unele de altele. Formele proceselor și stărilor corespunzătoare disponibilității de a produce, judeca sau percepe un simbol sunt determinate, în multe privințe, de forma sintactică și semantică a sistemelor cărora le aparțin simbolurile

[17] Cititorul va găsi o reflecție interesantă asupra chestiunii generale a relației dintre imaginile prezente „în minte " și ceea ce este reprezentat în eseul lui Robert Schwartz, „Imagery", Proceedings *of the Philosophy of Science Association!* (1980), 285-301.

folosite pentru a le produce, judeca sau percepe. De exemplu, actul de a gândi prin intermediul caracterelor unui sistem notațional implică acțiuni și stări care diferă ca formă de cele implicate de actul de a gândi prin intermediul limbajului obișnuit sau al imaginilor. Iar formele a ceea ce gândim nu sunt în niciun caz independente de formele a ceea ce gândim. Modul în care se aude muzica clasică este influențat și limitat de structura notației în care este scrisă partitura . Și susțin că un cuvânt este creația unei versiuni construite într-un sistem simbolic și participă la acesta, într-un mod foarte similar cu o interpretare muzicală . Dar promit să nu discut această teză aici.

Ceea ce cred este că studiul legilor formei trebuie să includă - și în acest sens se va găsi un domeniu interesant de explorat - studiul modului în care procesele se raportează unele la altele, dinamic sau static, și

[15] Un comentariu interesant asupra discuției precedente poate fi găsit în eseul lui Daniel Dennett, „De ce ne gândim la ceea ce facem", *Cognition 12* (1982), 219-227.

stări pe care le implică gândirea, modul în care acestea influențează și sunt influențate de simboluri, așa cum sunt produse, percepute sau judecate și modul în care formele sistemelor simbolice prin care gândim și pe care le folosim în versiunile noastre-despre-lume determină formele lumilor despre care gândim și în care trăim.

II.

Lucruri

În primul capitol am examinat operațiunile intelectului; în al doilea ne vom întreba ce există. Însă, întrucât, în opinia mea, ceea ce există constă în ceea ce facem, cele două subiecte sunt intim legate. Uneori caracterizez liniile de gândire schițate aici drept *irealism.* Irealismul nu susține că totul este ireal sau chiar că ceva există, ci consideră că lumea se dizolvă în versiuni și că versiunile creează lumi; oferă o ontologie evanescentă și se preocupă de investigarea a ceea ce face ca o versiune să fie corectă și o lume bine construită.

Primele trei secțiuni examinează câteva întrebări care apar frecvent în *lucrarea „Moduri de a crea lumi".* Cum putem crea lumi care au existat deja înaintea noastră? Cum pot exista criterii de adevăr și corectitudine dacă ne lipsește o lume preexistentă care să servească drept piatră de încercare? Cum pot fi adevărate în același timp anumite afirmații contradictorii? Cum poate fi reconciliată acceptarea multor lumi reale cu respingerea tuturor lumilor pur posibile?

Secțiunea finală tratează nominalismul, o doctrină considerată uneori incompatibilă sau cel puțin problematică cu relativismul meu irealist. De ce nu ar putea fi acest relativism la fel de deschis concepțiilor platonice despre lume precum este celor nominaliste? Întrucât, pentru un irealist complet, chiar și indivizii sunt artefacte, de ce nu admite, de exemplu, clase de clase de clase la fel de ușor cum admite indivizi ? Toate aceste întrebări apar dintr-o interpretare greșită a statutului meu nominalist. Odată ce acest lucru este corectat, întrebările își iau răspunsul de la sine ; deoarece irealismul insistă să facă distincția între lumile bine făcute și lumile prost făcute (sau

nefăcute), iar interdicția nominalistului este îndreptată împotriva unei modalități de a le crea. Nominalismul și irealismul sunt independente, dar complet compatibile. Într-adevăr, nominalismul nu intră în conflict cu celelalte concepții filosofice ale mele , nici nu le implică și nici nu este implicit de niciuna dintre ele.

1. *Observații asupra lumii bine făcute*

Având în vedere că pare evident că, în general , cuvintele sunt diferite de ceea ce se referă, că, de regulă, nu putem face nimic dacă doar descriem sau reprezentăm ceea ce înseamnă și că nu toate descrierile sau reprezentările sunt corecte, cum pot vorbi despre crearea lumii, cum pot descoperi fapte instabile, cum pot admite adevăruri contradictorii și cum pot sugera că este dificil să se facă distincția între lume și versiune? Aici vreau să revăd și să clarific câteva teme din „*Moduri de creare a lumii",* să discut câteva obiecții ridicate frecvent împotriva cărții și să reafirm unele dintre paradoxurile sale.

Monism, pluralism, nihilism

Unele adevăruri intră în conflict unele cu altele. Pământul rămâne nemișcat, se învârte în jurul soarelui și urmează multe alte căi, toate în același timp. Totuși, nimic nu se mișcă în repaus. Ne ferim de perspectiva de a accepta adevăruri contradictorii; căci, din moment ce toate afirmațiile rezultă dintr-o contradicție, acceptarea unei afirmații și respingerea acesteia șterg diferența dintre adevăr și falsitate.

În general, căutăm refugiu într-o relativizare naivă; pentru un sistem geocentric, Pământul rămâne nemișcat, în timp ce, conform unui sistem heliocentric , se mișcă. Dar nu găsim nicio ușurare substanțială în acest sens. Simplu spus, o anumită versiune spune ceva ce nu face ca ceea ce spune să fie adevărat; la urma urmei, unele versiuni spun că Pământul este plat sau că se sprijină pe spatele unei

broaște țestoase. Faptul că Pământul este în repaus, conform unui sistem, și că se mișcă, conform altuia, nu spune nimic despre - comportamentul Pământului, ci doar ceva despre ceea ce spun acele versiuni. Ceea ce trebuie adăugat este că aceste versiuni sunt adevărate. Dar apoi, contradicția reapare, iar ruta noastră de evadare este blocată.

Ar trebui să considerăm „Pământul este în repaus ” și „Pământul se mișcă” ca părți incomplete ale unor enunțuri, adevărate sau false doar atunci când sunt completate, într-un mod similar cu „Pământul se mișcă în raport cu soarele” sau „Pământul este în repaus în raport cu Muntele Everest”? Nici acest lucru nu funcționează; căci ce pot însemna astfel de enunțuri? Poate, în primul caz, „Dacă soarele este în repaus, atunci pământul se mișcă”. Dar atunci antecedentul și consecința sunt ele însele părți ale unor enunțuri, fără valoare de adevăr până la finalizare; și așa mai departe la infinit. Sau ar trebui să traducem prin „Dacă poziția soarelui este reprezentată de un punct, pozițiile pământului vor fi reprezentate ca o traiectorie”? Întrucât diagramele sunt doar versiuni (nonverbale), am regresa atunci la o relativizare naivă.

Cum putem atunci să acceptăm adevăruri conflictuale fără a sacrifica diferența existentă dintre adevăr și falsitate ? Poate luând în considerare aceste versiuni adevărate în lumi diferite. Versiunile care nu se aplică aceleiași lumi nu intră în conflict; segregarea evită contradicția. O versiune adevărată este adevărată în unele lumi, o versiune falsă în niciuna. Astfel, lumile multiple ale versiunilor adevărate conflictuale sunt lumile reale, nu doar lumi posibile și nici non-lumile versiunilor false.

Prin urmare, dacă există o lume reală, atunci există multe . Deoarece există versiuni adevărate contradictorii, iar acestea nu pot fi ambele adevărate în aceeași lume. Deși conceptul unei multiplicități de lumi reale este straniu și de neconceput, se pare că suntem forțați să-l menținem, în fața alternativei inacceptabile a unei lumi în care contradicțiile și, prin urmare, toate versiunile, ar fi adevărate.

Dar unde este această pluralitate de lumi reale? Cum se raportează ele una la cealaltă? Există o pluralitate de Pământuri, toate

urmând simultan traiectorii diferite și riscând să se ciocnească? Desigur că nu; în orice lume dată există un singur Pământ; iar diversele lumi nu sunt distribuite în orice spațiu-timp. Spațiul-timpul este o ordine realizată în cadrul unei lumi; spațiu-timpurile diferitelor lumi nu sunt conținute în niciun spațiu-timp mai mare. Lumile diferă prin conflictul sau imposibilitatea de concepere a versiunilor lor; și orice ordine între ele este distinctă de ordinea spațiu-timp.

Totuși, chiar dacă această idee poate fi dezvoltată în toată - complexitatea sa și într-un mod plauzibil, cum pot exista de fapt mai multe lumi? Pot exista multe stele, multe planete, multe scaune, multe lucruri, multe evenimente; iar adevărurile care se referă la ele pot intra în conflict și se pot opune reciproc în toate modurile posibile. Dar „lumea" include totul, cuprinde tot ceea ce există. O lume este o totalitate; nu poate exista o multiplicitate de totalități, poate exista o singură totalitate care include totul. Atunci când atribuim versiuni conflictuale diferitelor lumi, excludem astfel posibilitatea ca aceste totalități să poată fi integrate într-una singură. Tot ce putem sugera atunci când afirmăm că mișcarea Pământului sau a diferitelor Pământuri diferă în diferite lumi este că excludem posibilitatea unei totalități globale capabile să le cuprindă . Deoarece o totalitate nu poate fi parțială; o lume nu poate fi un fragment a ceva mai mare.

Prin urmare, dacă există o singură lume, atunci există multe, iar dacă există multe, atunci nu există niciuna. Și dacă nu există niciuna, ce se întâmplă cu adevărul și relația dintre o versiune și ceea ce descrie? Parmenide s-a confruntat cu această problemă cu mult timp în urmă: din moment ce adevărurile sunt în conflict , nu putem descrie lumea. Chiar și atunci când a spus „Aceasta este", a mers prea departe. „Aceasta este" cedează locul lui „Ele sunt"; iar „Ele sunt" la „Nimic nu este". Monismul, pluralismul și nihilismul se contopesc într-unul singur.

O parte a problemei, ca în antinomiile kantiene, provine din extinderea utilizării anumitor termeni sau concepte dincolo de sfera lor de aplicare. Atâta timp cât rămânem în cadrul unei singure versiuni, „lumea" și „totalitatea" par suficient de clare, dar atunci când luăm în considerare versiuni adevărate conflictuale și diversele

lor lumi, apare paradoxul. Acest lucru duce uneori la resemnare totală și, alteori, la un relativism iresponsabil care consideră toate afirmațiile la fel de adevărate. Nici această atitudine nu este foarte productivă. Este mai util să urmăm o politică comună în viața de zi cu zi, care a fost confirmată în mod impresionant de știința modernă : și anume, ezitarea prudentă. La urma urmei, ne schimbăm frecvent punctul de vedere și cadrul de referință din cauza mișcării - de la soare la pământ, de la tren la avion și așa mai departe. Fizicianul se mișcă rapid dintr-un loc în altul, dintr-o lume a undelor într-o lume a particulelor, în funcție de scopul lor. În general, gândim și lucrăm în cadrul unei singure versiuni a lumii la un moment dat - de unde și termenul lui Hilary Putnam „realism intern" - dar adesea trecem de la una la alta. Când ne asumăm sarcina de a relaționa diferite versiuni, introducem o multitudine de lumi. Când aceasta devine o întreprindere dificilă, lăsăm lumile în pace pentru moment și luăm în considerare doar versiunile. Suntem monișți, pluraliști sau nihiliști, depinzând nu atât de direcția în care bate vântul, cât de ceea ce se potrivește contextului.

Conform unei varietăți de solipsism, exist doar eu, dar acest lucru este valabil pentru fiecare dintre multiplii indivizi prezenți în lume. S-ar putea spune, analog, că există o singură lume, deși acest lucru s-ar putea aplica fiecăreia dintre multiplele lumi. În ambele cazuri, eroarea este completă - deși poate negociabilă.

Ontologie evanescentă

Sau poate am mers prea departe, prea repede? Nu va deveni acest lucru clar printr-un examen?

[1] Vezi, de exemplu, lucrarea sa *„Meaning and the Moral Sciences"* (Londra: Routledge și Kegan Paul, 1978), pp. 123-140. La o examinare mai atentă, conflictele pe care le găsim între adevăruri nu se datorează atât unor diferențe reale în ceea ce se spune, cât mai degrabă unor diferențe în modul în care se spune? Sunt aceste diferențe doar superficiale în raport cu lumea reală, cauzate de

diversitatea perspectivelor și a limbajelor din versiunile noastre pe care le putem găsi sub aceste conflicte aparente, în loc de discrepanțe cu privire la realitatea obiectivă?

Să luăm din nou în considerare, de exemplu, afirmațiile adevărate conform cărora Pământul este în repaus, se învârte în jurul Soarelui, dansează un jig și așa mai departe. Presupunerea este că conflictele dintre aceste afirmații au puțin de-a face cu Pământul, Soarele sau orice alte corpuri cerești , așa cum au diferitele categorii prin care aceste obiecte pot fi descrise, deoarece sunt rezultatul unor prejudecăți opuse deținute de mai multe versiuni. Aceste afirmații despre direcția, viteza și accelerația mișcării sunt pur și simplu moduri diferite de a descrie faptele neutre corespunzătoare variației distanței dintre obiecte în momente diferite. Dacă toate caracteristicile responsabile pentru dezacordurile dintre versiuni sunt astfel respinse ca fiind artificiale, adevărurile nu vor mai intra în conflict și, prin urmare, nu vor necesita lumi diferite.

Însă odată ce recunoaștem că unele presupuse caracteristici ale lumii derivă din – sunt create și impuse de – versiuni, „lumea" se evaporă rapid. Căci nu există nicio caracteristică independentă de versiune și nici nicio versiune compatibilă cu toate versiunile adevărate . Versiunea noastră presupus neutră a mișcării se bazează pe tot atâtea prejudecăți ca oricare alta; căci dacă direcția, viteza și accelerația sunt relative la un observator și la un cadru de referință, la fel este și distanța dintre obiecte. Și, așa cum voi argumenta mai târziu, obiectele în sine, timpul și spațiul pe care le ocupă, sunt dependente de versiune. Nicio organizare bazată pe unități nu este unică sau obligatorie și nu există niciun material pur, lipsit de caracteristici, care să stă la baza diferitelor organizări. Orice substanță pură este la fel de mult produsul unei versiuni, pe cât este ceea ce este făcut din acea substanță.

Totuși, dacă toate caracteristicile unei lumi sunt creații ale unei versiuni, generate și impuse de acea versiune, ce beneficiu se poate obține de pe urma lor? Întrebarea este validă , dar puțin greșit formulată. Lumea unei versiuni adevărate este o construcție; caracteristicile nu oferă nimic independent de o versiune, ci se combină cu altele pentru a alcătui lumea acelei versiuni. Lumea nu

este versiunea în sine; versiunea poate avea anumite caracteristici - cum ar fi faptul că este în engleză sau constă din cuvinte - chiar dacă lumea sa nu le are. Dar lumea depinde de versiune.

Poate începeți să întrezăriți aici ce vreau să spun când spun că facem lumi: facem versiuni, iar versiunile adevărate fac lumi. Acest lucru necesită explicații suplimentare în mai multe privințe. Cum putem spune că facem lumi prin crearea de versiuni , când actul de a face o descriere adevărată a unui scaun, de exemplu, este complet incapabil să creeze un scaun? Și, deși facem versiuni și sperăm să găsim niște versiuni adevărate, cu greu putem crea versiuni adevărate. Mai mult, dacă nu există o lume independentă capabilă să concureze cu o versiune, ce constituie adevărul și care sunt criteriile pentru determinarea lui?

Cum să faci lucruri cu cuvinte[18]

Este evident că putem face stelele să danseze, așa cum Galileo și Bruno au făcut Pământul să se miște *și* Soarele să rămână nemișcat, fără a recurge la nicio forță fizică, ci mai degrabă la creația verbală. Acum a devenit clar că și noi facem lucruri, într-un mod similar, în alte aspecte în afară de mișcare. Făcând doar un pas de aici, ajungem la concluzia că noi suntem cei care creăm lucrurile în sine. Dar acest lucru pare absurd la prima vedere. Există întotdeauna respingeri manifeste gata să producă, sub forma unei provocări, în actul și prin intermediul unei descrieri eficiente, o altă planetă, un scaun pe care să stăm sau o friptură fragedă. O eroare inevitabilă este folosită pentru a demonstra acest punct de vedere.

Dar nu am spus că putem crea o friptură , un scaun sau o lume după bunul plac, exact cum ne place, prin crearea unei versiuni. O descriere poate face lucruri doar dacă este adevărată; iar crearea unei versiuni adevărate poate fi o sarcină dificilă. Dar nu este oare asta ceea ce întreabă întrebarea? Nu înseamnă asta că versiunile pot face

[18] În apărarea lui JL Austin, care nu a inclus în mod explicit a face lucruri în ceea ce facem cu cuvinte.

doar ceea ce există deja? Și cum se poate spune pe bună dreptate că fac ceva? Dacă versiunile nu fac nici ceea ce există, nici ceea ce nu există încă , acesta pare un argument definitiv împotriva posibilității ca ele să poată face orice.

Totuși, nu sunt dispus să renunț; expresia „a exista deja" necesită o examinare mai aprofundată, iar găsirea a ceea ce există deja s-ar putea dovedi a fi, în mare măsură, o chestiune de acțiune.

Mă trezesc așezat într-o sală de așteptare aglomerată, fără să știu de existența vreunui echipament stereo . Treptat , descopăr două difuzoare încorporate într-o bibliotecă, un receptor și un platan într-un dulap din colț și o telecomandă pe raft. Descopăr un echipament care era deja acolo. Dar îmi dau seama ce implică această descoperire: a fi capabil să disting di-
versete componente ale ceea ce mă înconjoară, clasificându-le în funcție de funcția lor și armonizându-le într- un întreg simplu. O mare parte din ceea ce s-a făcut prin intermediul unui material conceptual complex a fost descoperirea a ceea ce exista deja. Un alt vizitator, nou sosit din cea mai inaccesibilă junglă în care a trăit întotdeauna, nu va descoperi niciun echipament stereo în acea cameră, pentru că îi lipsesc mijloacele de a face acest lucru. Nici nu va descoperi că există cărți acolo; dar eu descopăr că în cărți și în plante poate găsi combustibilul și hrana pe care eu nu sunt în stare să le descopăr. El nu numai că nu știe ce este un echipament stereo; este incapabil să recunoască faptul că este un lucru, ceea ce știu că este un echipament stereo - adică, nici nu distinge, nici nu creează vreun obiect de acest fel.

Acum, s-ar putea să vă plângeți că tot ce fac aici este să aplic un termen diferit unei proceduri familiare pentru a scoate în evidență aspectul constructiv al cunoașterii. Și s-ar putea să vă întrebați, așa cum a făcut-o Israel Scheffler , cum putem susține în mod rezonabil că fie noi, fie versiunile respective, creăm stelele, care au existat înaintea noastră și a tuturor versiunilor [19]. Permiteți-mi să las această întrebare deoparte pentru moment pentru a examina un caz ușor

[19]Vezi lucrarea sa „ Lumile minunate ale lui Goodman", *Synthèse* 45 (1980) 201-209, și răspunsul meu, 211-215.

diferit.

A existat o constelație din momentul în care au existat stelele care o compun sau a apărut doar atunci când a fost selectată și i s-a dat un nume? În acest ultim caz, constelația a fost creată printr-o versiune. Și ce poate însemna să spui că constelația a existat dintotdeauna, înainte de orice versiune? Înseamnă acest lucru că toate configurațiile stelare sunt întotdeauna, în fiecare caz, constelații, indiferent dacă sunt selectate sau nu și dacă li se dă sau nu un nume? Sugerez că a afirma că toate configurațiile sunt constelații este, în realitate , echivalent cu a afirma că niciuna nu este: că o constelație devine astfel doar prin faptul că este aleasă dintre toate configurațiile, în același mod în care o clasă *devine* un *fel* doar prin faptul că este distinsă de alte clase conform unui anumit principiu.

Acum, așa cum creăm constelații selectând și grupând anumite stele și nu altele, creăm stele trasând anumite limite în loc de altele. Nimic nu ne obligă să delimităm cerul cu constelații sau alte obiecte. Trebuie să ne descurcăm cu ceea ce găsim, fie că este vorba de Carul Mare, Sirius, mâncare, combustibil sau un sistem stereo .[20] [21].

Totuși, dacă versiunile creează atât stele, cât și constelații, cum ar fi putut stelele să existe pentru totdeauna, înainte de toate versiunile? Evident, acestea au fost create de o versiune care plasează stelele, cu mult înaintea ei înșiși, în propriul spațiu-timp. După cum scrie fizicianul J.A. Wheeler:

> „Universul nu există «acolo afară» independent de noi. Suntem implicați în mod inevitabil în producerea a ceea ce pare să se fi întâmplat. Nu suntem simpli observatori. Luăm parte activă... la

[20] Adică, un gen *relevant* —numit uneori greșit *natural—,*

[21] Și acest lucru, așa cum am mai subliniat, este întotdeauna adevărat. Nu se poate presupune că toate diferențele dintre versiunile adevărate sunt diferențe în modul în care acestea sunt grupate sau izolate în cadrul a ceva comun tuturor lucrurilor. Deoarece nu există nici elemente absolute, nici spațiu-timp sau altă substanță comună tuturor lucrurilor, nici entitate care să se ascundă sub toate deghizările sau chiar sub niciuna.

crearea trecutului, precum și a prezentului și viitorului [22]. ”

Construcția adevărului

Totuși, munca noastră prin versiuni este supusă unor limitări severe; și dacă nu există nimic în afara tuturor versiunilor, care pot fi fundamentele și natura acestor limitări? Cum poate o versiune să fie greșită în legătură cu o lume pe care ea însăși o creează? Evident, nu trebuie să căutăm adevărul în relația unei versiuni cu ceva extern la care se referă , ci în caracteristicile versiunii în sine și în afinitățile sale cu alte versiuni. Poate o versiune să fie falsă, poate, în același mod în care piesele unui puzzle pot fi plasate incorect, sau un motor se poate defecta, sau un panou publicitar poate să nu atragă atenția, sau camuflajul poate să nu reușească să ascundă ceva?

Când lumea și orice corespondență cu ea s-au pierdut, primul lucru care ne vine în minte este de obicei coerența. Dar răspunsul nu se poate baza exclusiv pe coerență, deoarece o versiune falsă sau cel puțin eronată își poate menține unitatea la fel de bine ca una corectă. Nici nu avem adevăruri evidente, axiome absolute sau garanții nelimitate care ar putea servi drept pietre de încercare pentru a distinge versiunile corecte de cele coerente ; alte considerații trebuie să influențeze această alegere. Să începem prin a examina câteva dintre considerațiile pe care trebuie să le facem cu privire la alte varietăți de corectitudine în afară de adevăr.

Validitatea inferenței inductive, deși se referă la o proprietate a unei relații dintre propoziții, nu necesită nici adevărul premiselor, nici adevărul concluziei; se poate întâmpla ca un argument inductiv să fie valid chiar și atunci când se obține o concluzie falsă din premise adevărate. Ce este, așadar, necesar pentru validitatea inductivă ? Anumite relații formale între propozițiile în cauză, *plus*

[22] În *Science 81* (iunie) 67.

ceea ce voi numi categorizare corectă. Acum, o categorie sau un sistem de categorii - o modalitate de clasificare - nu este de natură propoziţională; nu este nici adevărat, nici fals. Dar utilizarea unor categorii eronate va face o inducţie invalidă, indiferent de adevărul concluziei. De exemplu, dacă cineva spune că un smarald este verde *[grue]* Tocmai în cazul în care se stabileşte că este verde, după ce a fost examinat înainte de un anumit timp, sau că nu a fost examinat în acest fel şi este albastru, atunci aceleaşi reguli formale care conduc de la dovezile furnizate de afirmaţiile despre smaraldele verzi la ipoteza că „toate smaraldele sunt verzi" ne vor conduce şi de la afirmaţiile care oferă dovezi despre „smaraldele verzui" la ipoteza că „toate smaraldele sunt verzui"; dar, în timp ce prima inferenţă este validă, cea de-a doua nu este. Căci, deşi afirmaţiile care oferă dovezi sunt adevărate în ambele cazuri, iar adevărul ambelor ipoteze este încă nedeterminat , „verzui" apare ca o categorie eronată în acest context, ca un tip irelevant . Inducţia validă are loc în cadrul – este limitată de – categorii corecte; şi putem distinge inducţia validă de inducţia invalidă doar indicând care categorii sunt corecte în cadrul claselor în general. Dar ce face ca o categorie să fie corectă? Foarte pe scurt şi simplificând excesiv, adoptarea sa prin practică inductivă, acceptarea sa fermă, ca urmare a inerţiei modificate de invenţie. Nu ne vom preocupa aici să explicăm de ce unele categorii s-au înrădăcinat *mai degrabă decât* altele – un aspect care face obiectul unei dezbateri filosofice aşteptate –; *înrădăcinare ,* Oricât de rafinată ar fi, ea oferă distincţia necesară. Corectitudinea clasificării, în opinia mea, mai degrabă decât să fie baza consolidării , derivă din ea.

Validitatea inductivă nu este doar un exemplu de corectitudine distinctă de adevăr, ci este şi unul dintre criteriile utilizate în căutarea adevărului: o ipoteză dedusă valid este preferată unei alternative deduse invalid din aceleaşi dovezi. Totuşi, cum poate fi determinată acceptabilitatea pe baza acestor consideraţii legate de adevăr şi cum ne poate ajuta acest lucru să răspundem la întrebarea ce constituie adevărul? Evident, nu putem echivala adevărul şi acceptabilitatea, deoarece considerăm că adevărul este constant, în timp ce acceptabilitatea este momentană . Chiar şi ceea ce este maximal

acceptabil la un moment dat poate deveni ulterior inacceptabil . Dar acceptabilitatea *ultimă* - acceptabilitatea care nu se pierde ulterior - este, desigur, la fel de fermă ca adevărul. Această acceptabilitate ultimă apare ca o condiție suficientă pentru adevăr, deși rareori putem ști dacă și când adevărul a fost atins sau când va fi atins.[23] Și, din moment ce acceptabilitatea implică validitatea inductivă, care [24]la rândul ei implică o categorizare corectă, și din moment ce aceasta implică o consolidare, obiceiul trebuie considerat o componentă constitutivă a adevărului. Deși acest lucru poate da de gândit, rezultă în același mod că noaptea urmează zilei. Pentru că, dacă creăm lumi , sensul adevărului nu rezidă în acele lumi , ci în noi înșine - sau, mai degrabă, în versiunile noastre și în ceea ce facem cu ele.

Până în acest punct, pentru simplitate, am vorbit despre versiuni ca și cum ar consta toate în afirmații, dar multe versiuni sunt de fapt prezentate prin simboluri de alte tipuri și prin mijloace nonverbale. Întrucât orice versiune poate fi corectă sau incorectă , chiar dacă doar afirmațiile pot fi adevărate sau false, adevărul considerat ca corectitudine a ceea ce se spune este un tip foarte restrâns de corectitudine. Mai mult, nu este un tip, ci un aspect al corectitudinii; căci simbolurile, fie ele verbale sau nu, se pot referi la ceva nu numai prin denotație, ci și prin exemplificare, expresie sau prin lanțuri complexe formate din etape *referențiale omogene sau eterogene* , sau prin utilizarea a două sau mai multor dintre aceste mijloace. Și o versiune poate fi corectă sau incorectă în oricare dintre aceste aspecte. O pictură nonfigurativă, de exemplu, poate exemplifica anumite forme și modele, iar multe dintre ele dezvăluie un mod de a vedea care este verificat prin noi percepții vizuale, la fel cum o ipoteză este testată prin noi cazuri. Pictura nu spune nimic; nu poate fi adevărată - modurile rămase de simbolizare sau orice alte considerații

[23] Această problemă este prea complexă pentru a fi clarificată aici. Câteva idei generale pe această temă sunt oferite în *FFF,* IV.

[24] Întrucât voi oferi o expunere mai amplă a acestui aspect în paragraful următor, vorbesc aici doar despre versiuni constând în afirmații și acceptabilitatea a ceea ce spun acestea, fără a lua în considerare

sunt irelevante. Chiar și în cadrul acestor limite, nu propun să *definesc* adevărul ca acceptabilitate supremă, în ciuda faptului că unele părți din WW sugerează contrariul.

Nu este nici adevărat, nici fals, deși poate fi adevărat sau fals. Nu pot examina toate acestea în detaliu aici, dar sunt convins că filosofia trebuie să ia în considerare toate căile și mijloacele posibile de a crea lumi.

2. *Despre realizarea stelelor*

În ceea ce privește majoritatea celor scrise de Hilary Putnam despre „ *Modalități de a crea lumi?* ”, nu pot decât să spun „Bravo!” . Pare nepotrivit să încerc să modific părți din eseul său, subliniindu-i neajunsurile, spunând în același timp „Bravo!”. Poate că este mai potrivit să discutăm aici câteva întrebări care apar frecvent cu privire la relativismul radical, cu limitări stricte și cu respect față de nerealismul schițat în cartea mea.

Susțin că multe versiuni ale lumii – unele contradictorii cu altele, altele atât de disparate încât este imposibil de determinat dacă sunt opuse sau compatibile – sunt la fel de corecte. Cu toate acestea, versiunile corecte diferă de cele incorecte : relativismul este limitat de considerații de corectitudine. Totuși, corectitudinea nu este nici constituită, nici verificată prin corespondența cu o lume independentă de toate versiunile.

Dar apoi ne confruntăm cu următoarea obiecție : „Sunt criteriile de corectitudine în sine relative? Și dacă da, nu ne pierdem, încă o dată, în subiectivitate completă?” În primul rând, rețineți că presupunerea mea, conform căreia credibilitatea permanentă ar putea fi considerată, în anumite limite, o condiție suficientă pentru adevăr, este ea însăși credibilă, doar

[9] În „Reflecții asupra *metodelor de creare a lumii ale lui Goodman”, Journal of Philosophy 7G* (1979) 603-618.

Dacă credibilitatea nu este echivalată cu credința, la fel cum faptul de a fi roșu nu este echivalat cu faptul de a părea a fi, adesea credem ceea ce nu este credibil și nu credem ceea ce este credibil. Criteriile de credibilitate nu variază în funcție de opinia individuală, existentă deasupra lumilor, în lumea lumilor descrisă în „ *Moduri de a face lumi”* . Dar nici nu sunt absolute; ele pot varia de la o lume a lumilor la alta. În orice caz, relativitatea rămâne întotdeauna.

Atunci se pune întrebarea: „Cum putem stabili întotdeauna ceva definitiv, complet și cu certitudine absolută, chiar și în cazul celui mai evident truism și al celor mai adânc înrădăcinate convingeri?” Desigur, răspunsul este că nu este posibil și nu este vina mea că este așa. Nici prin logică, nici prin alte mijloace, nu putem dovedi nimic din nimic. Trebuie să începem cu niște premise și principii; și nu deținem certitudini absolute și incontestabile. Dar asta nu înseamnă că ar trebui să pornim de la presupuneri nefondate. Ne urmăm convingerile și ceea ce avem încredere, care pot fi întărite, slăbite sau chiar complet schimbate atunci când ne străduim să construim versiuni sau lumi corecte, luând aceste lucruri ca fundament. Punctele de plecare, punctele finale sau pașii urmați de-a lungul procesului *nu sunt nici absoluti, nici arbitrari.* Nimic din toate acestea nu mă caracterizează. Dar am fost forțat în repetate rânduri să insist că relativismul meu este echidistant atât față de absolutismul intransigent, cât și față de libertatea nelimitată.

Scheffler spune că mențin o poziție ambiguă[25] —și Scheffler este un om cinstit—. El spune că și eu susțin că lumile sunt diferite de și răspund la versiunile corecte; și citează cuvinte din propriul meu pană. Și dacă este așa, trebuie atunci să-mi mărturisesc vina și să apar acum în fața dumneavoastră, îngropându- mă fără să încerc să mă apăr?

Cu siguranță nu. În schimb, urmând tacticile diplomației moderne, declar cinic că *nu regret* nimic din ceea ce am scris. La fel ca în cazul fizicianului, teoriei sale de câmp și teoriei sale de particule , putem presupune ambele căi. Poate fi la fel de corect să spunem că

[25] În „ Lumile minunate ale lui Goodman”, citată mai sus la nota 3.

fiecare versiune corectă este o lume, pe cât este să spunem că fiecare versiune corectă are o lume care îi răspunde, chiar dacă sunt în contradicție una cu cealaltă. Mai mult , discursurile despre lumi și despre versiunile corecte sunt adesea interschimbabile.

Să începem prin a recunoaște că o versiune corectă și lumea sa sunt diferite. O versiune care susține că există o stea acolo sus nu este în sine strălucitoare sau îndepărtată, iar steaua nu este alcătuită din litere. Mai mult, a spune că există o stea acolo sus și a spune că afirmația „Există o stea acolo sus" este adevărată echivalează superficial cu același lucru, chiar dacă o afirmație pare să se refere la o stea, iar cealaltă la o afirmație . Mai important, nu putem găsi nicio caracteristică a lumii care să fie independentă de toate versiunile . Tot ceea ce se poate spune cu adevărat despre o lume depinde de actul de a spune - nu de faptul că ceea ce spunem este adevărat, ci de faptul că ceea ce spunem cu adevărat (sau pare a fi corect) participă la și este totuși relativ la un limbaj sau alt sistem de simboluri pe care îl folosim. Nu se poate trasa o graniță clară între caracteristicile lumii care depind de discurs și cele care nu. După cum am spus, „în practică, desigur, trasăm granița oriunde dorim și o schimbăm ori de câte ori ne convine scopurile". Dacă abuzez de privilegiul de a vorbi, uneori ca și cum ar exista doar versiuni, iar alteori ca și cum ar exista lumi pentru toate versiunile corecte, o fac adesea tocmai pentru a atrag atenția asupra acestui punct.

Scheffler se opune, de asemenea, ideii că noi creăm lumi și nu este singurul care adoptă această poziție. O mare parte din opoziția obișnuită poate fi atribuită unuia dintre cele două complexe. Primul este complexul conform căruia lumea este atât de minunată încât eu nu aș fi putut să o fac atât de bine - un complex cunoscut și sub numele de complexul conform căruia numai Dumnezeu poate face un copac. Celălalt este complexul conform căruia lumea este atât de teribilă încât eu nu vreau să fiu responsabil pentru ea. Ambele se bazează pe eroarea conform căreia orice am face, o putem face în orice fel dorim. Este dificil de perceput sursa acestei erori. Facem scaune, computere, cărți, avioane; iar realizarea corectă a oricăruia dintre ele necesită o muncă iscusită, atentă și dificilă . Probabil, scaunul pe care îl fac se va clătina; o carte implică o suferință

nesfârșită; pe de altă parte , eu nu pot construi un computer în niciun fel; și nimeni nu este capabil să facă un avion care să poată zbura departe, alimentat exclusiv de baterii. A crea versiuni corecte ale lumii – sau a crea lumi – este mai dificil decât a face scaune sau avioane, și adesea eșuăm, în mare parte pentru că ceea ce avem este o rezervă limitată de materiale reciclate din lumi antice și indestructibile. Faptul că nu am creat nimic mai bun sau mai rău nu dovedește că scaunele, avioanele sau lumile sunt, mai degrabă decât fapte, descoperiri.

Scheffler susține că nu am fi putut crea stelele . Îl invit să arate ce caracteristici ale stelelor nu au fost create de noi și îl provoc să explice cum diferă acestea de cele care depind în mod clar de discurs. Întreabă el cum am fi putut crea ceva mai vechi decât noi? Evident, creând un spațiu și un timp în care există acele stele. Acea lume (și multe altele) a fost creată prin știință cu mare dificultate și este, la fel ca diversele lumi ale fenomenelor care conțin și ele stele, o lume mai mult sau mai puțin corectă sau reală. Putem face soarele să rămână nemișcat, nu în maniera lui Joshua, ci în maniera lui Bruno. Creăm o stea, așa cum creăm o constelație, grupându-i părțile și definindu-i limitele.

Pe scurt, nu facem stele în același fel în care facem cărămizi; nu toată fabricarea constă în modelarea lutului. Activitatea de creare a lumii care ne preocupă în primul rând aici nu este crearea cu mâinile noastre, ci crearea cu mintea noastră sau, mai bine, cu limbaje sau alte sisteme de simboluri. Totuși, când spun că lumile sunt create, o spun literalmente; și ceea ce vreau să spun prin asta ar trebui să fie clar din ceea ce am spus deja. Cu siguranță, facem versiuni, iar versiunile corecte creează lumi. Și totuși, lumi diferite pot apărea din versiuni corecte, deoarece a crea versiuni corecte înseamnă a crea lumi. Acesta este un caz remarcabil în care discursul despre lumi și discursul despre versiuni se îmbină.

C.G. Hempel ' după ce a comparat cu atenție opiniile mele cu cele ale lui Otto Neurath, sugerează că, deși susțin că modurile de organizare sunt construite în cadrul unei lumi, mai degrabă decât să

se găsească într-o lume, nu putem folosi „exact orice criteriu care ne place”. Sunt de acord. Dar argumentul pe care îl oferă în această privință este curios. El prezintă un exemplu, în

„ În Comentarii asupra *metodelor de construire a lumii ale lui Goodman”, Synthèse* 45 (1980), 193-199.

Ideea că durata unui eveniment este măsurată prin numărul de bătăi ale inimii de către Dalai Lama în timpul evenimentului amintește de exemplul meu de cadru de referință astfel încât mișcarea Pământului seamănă cu dansul lui Petruṣka. Însă, în timp ce exemplul meu este oferit pentru a evidenția marea varietate de versiuni corecte conflictuale, al său este citat împotriva afirmației mele că „uniformitatea naturii de care ne minunăm... aparține unei lumi pe care am creat-o singuri”; căci, spune Hempel, versiunea lui Dalai Lama nu ar permite „formularea unor legi generale și rezonabil de simple ale naturii”. Acum, simplitatea este un criteriu cu adevărat fundamental folosit pentru a alege între teorii și, în consecință, pentru a căuta adevărul ; căci simplificarea este sistematizare, iar sistematizarea este practic sufletul științei. Dar nu văd că acest lucru implică, în vreun fel, că natura, separat de fiecare dintre versiunile sale, este simplă , indiferent de ceea ce ar putea însemna asta.

Discuția despre o carte precum „ *Căi de a face lumea”* tinde să se concentreze frecvent pe chestiuni de doctrină generală fundamentală și probleme deja stabilite, dar ceea ce spun despre astfel de chestiuni este mai degrabă un produs secundar decât obiectivul principal al cărții. Sarcina principală asumată, ca și în *„Structura aparenței”,* este examinarea și compararea modurilor în care facem ceea ce facem - numiți-le versiuni sau lumi cum doriți - și a criteriilor pe care le folosim pentru a judeca ceea ce facem. În loc să discutăm probleme metafizice enorme, sunt înclinat să spun : „Fă-o în felul tău; nu contează” (sau, ca să citez „Căi de a *face lumea”,* „Nu-ți face griji pentru minte, esența nu este esențială și materia nu contează” 26). Să luăm în considerare modalitățile noastre de lucru,

26„Lăsați lucrurile să nu conteze, esența nu este esențială, iar materia nu

instrumentele pe care le folosim și rezultatele fascinante și variate pe care le obținem . La începutul cărții, realismul și idealismul, empirismul și raționalismul, precum și multe alte doctrine, au fost respinse în favoarea a ceea ce am numit irealism, care nu este încă o doctrină - nu spune că totul este ireal sau chiar că ceva este - ci mai degrabă o atitudine de indiferență față de majoritatea controverselor existente între astfel de doctrine. Iar spre sfârșitul cărții, susțin că disputa dintre realism și idealism este rezolvată prin recunoașterea faptului că linia care separă convenția de conținut este arbitrară și variabilă. Dacă mutăm linia într-o extremă sau alta, găsim fie idealism, fie realism. Am scris următoarele:

> „Realistul va rezista acceptării concluziei că nu există lume; idealistul va rezista acceptării concluziei că toate versiunile conflictuale descriu lumi diferite. Din partea mea, găsesc aceste atitudini la fel de fermecătoare și la fel de deplorabile - pentru că, la urma urmei, diferența dintre ele este pur convențională!"

Hempel protestează, întrebându-mă cum îndrăznesc să folosesc termenul „convențional" atât de nonșalant, ca și cum ar fi mai presus de orice suspiciune, după ce am respins cu tărie distincția dintre conținut și convenție. Deși devin destul de uituc odată cu vârsta, nu aș fi putut uita nimic de la un paragraf la altul. Sperasem că cititorul se va opri brusc la această utilizare extravagantă a unui termen cu siguranță atât de hulit și va fi îndemnat să întrebe cum să interpreteze afirmația mea . Multe interpretări diferite ale acesteia pot reflecta fațete ale poziției filosofice susținute în carte . Poate că cea mai simplă modalitate de a explica este că, așa cum distincția dintre ceea ce se datorează și ceea ce nu se datorează discursului variază, la fel variază și sensul controversei dintre realism și idealism; și poate că ar fi trebuit să dau pur și simplu această explicație. Dar, odată cu vârsta, te saturi să scrii filosofie neglijentă.

Aceasta mă aduce la o ultimă reflecție filosofică. Cititorii găsesc adesea în opera mea – spre încântarea sau disperarea lor – o

contează." (N. del T.).

multitudine de glume și povestiri, jocuri de cuvinte și paradoxuri, aliterații și alegorii, metafore și metonimii, sinecdoce și alte asemenea figuri de stil. Dacă, așa cum cred , există multe căi de referință, poate că unele dintre aceste resurse nu sunt doar elemente decorative, nici încercări zadarnice de a ține cititorul treaz, ci o parte esențială a filosofiei pe care o prezentăm și a lumilor pe care le-am creat.

Deși nu știu ce înseamnă să spui că *lumea* este simplă sau complexă, am o idee despre ce înseamnă să spui că, printre multiplele lumi existente, dacă există, unele sunt simple și altele complexe, unele naive și altele ingenioase și chiar că unele sunt prozaice, iar altele sunt poetice.

3. *Materialism hotărât*
%

Criteriul de definire constructivă formulat în primul capitol al *lucrării Structura aparenței* Recent, a primit o atenție tot mai mare. Sprijinul puternic pe care îl oferă unui tip de relativism radical i-a convins pe unii foști absolutiști și i-a determinat pe alții să-și reconstruiască bastiile.

Disting aparatul general (numit imprecis „logic") al unui sistem de termenii săi speciali „extralogici". Aparatul general constă din logica de bază, plus calculul claselor, bazat pe relația de apartenență la un sistem, și calculul indivizilor, bazat pe coincidențe parțiale [27]. Distincția dintre aparatul general și restul sistemului este determinată exclusiv prin enumerarea primitivelor aparatului general; dar există două principii care ghidează această enumerare. În primul rând, aparatul general este comun tuturor sistemelor care intră sub incidența sa; adică, fiecare conține logica de bază și unul sau ambele elemente de calcul. În al doilea rând, aparatul general este schematic; ceea ce într-un sistem poate fi o parte sau un membru al altuia poate

[27] Evident, alți termeni din aceste calcule pot fi adoptați ca primitive; iar „enumerarea primitivelor" menționată în propoziția următoare trebuie să ia în considerare astfel de alternative .

fi în altul un întreg sau o clasă care îl conține pe primul. Diversele încorporări lasă structura calculului nealterată.

Acum, definițiile care mă interesau erau toate „extralogice"; fuseseră prezentate după ce aparatul general fusese stabilit și utilizând cel puțin unul dintre elementele primitive ale sistemului. Pentru aceste definiții structurale, am dezvoltat un criteriu bazat pe izomorfismul extensional , fără ca acest lucru să implice în vreun fel recurgerea la definiții complet stabilite pe baza aparatului general. Astfel, discuția lui Geoffrey Hellman privind definițiile numerelor și ale perechilor ordonate bazate pe teoria mulțimilor nu pune nicio problemă în ceea ce privește criteriul meu pentru definiția structurală și aplicarea sa preconizată [28].

Desigur, putem căuta un criteriu pentru definiții care să se bazeze în întregime pe aparatul general . Examinând definiția unei perechi ordonate, Hellman concluzionează că niciun criteriu de izomorfism nu va funcționa. Anterior, însă, el face o propunere - pentru definițiile numerelor, pe care o consideră „în mod clar în conformitate cu spiritul" criteriului meu, dar care, cred, de fapt abandonează izomorfismul. Permiteți -mi să explic.

Formularea mea impune ca în definițiile unui sistem să existe o modalitate consistentă de substituire a factorilor ultimi subsumați din definientia. Un factor ultim este un individ sau clasa nulă; iar substituția este consistentă dacă aceeași substituție se face în toate aspectele pentru fiecare dintre acești factori, dacă se fac substituții diferite pentru factori diferiți și dacă clasa nulă se substituie pe sine. Mulțimea extensiilor-definientia va reflecta astfel toate relațiile, cum ar fi cele de identitate, incompatibilitate, incluziune, intersecție, ordine etc., din mulțimea extensiilor-definiendum și, deoarece substituenții nu trebuie neapărat să fie factori ultimi, poate introduce relații suplimentare [29].

Hellman dorește să-mi atenueze cerințele tocmai până la punctul

[28] În „Acuratețe și actualitate", *Erkenntnis* 12 (1978) 209-228.

[29] De exemplu, prin stabilirea unei noi intersecții, *(a, b) și (b, c)* ar putea înlocui *f și g.*

de a permite orice substitut pentru clasa nulă care nu poate înlocui și un alt factor ultim. Dar să presupunem acum că definițiile noastre sunt numele claselor disjuncte A și B și ale clasei nule C. [30]Atunci C este inclus atât în A, cât și în B, și nicio substituție a lui C, alta decât C în sine, nu va păstra aceste incluziuni. Astfel, permițând ca C să fie substituit cu altceva, sacrificăm încrederea chiar și în izomorfismul minimal nesimetric care oferă principala bază rațională pentru criteriul meu de definiție.

În a treia secțiune a lucrării sale, Hellman afirmă, destul de surprinzător, că criteriul definiției trebuie consolidat, nu slăbit, pentru a salva materialismul. Cum poate fi integrat un criteriu mai restrâns, mai restrictiv, într-o teorie, în timp ce unul mai larg , mai puțin restrictiv, nu poate fi? Răspunsul fundamental, cred, este că materialistul este, în esență, un absolutist; el nu numai că cere ca propriul său program să fie acceptat, ci și ca programele alternative non-materialiste să fie interzise. Renunțarea noastră la criteriile identității intensionale și extensionale a dus la , și chiar a vizat, de exemplu, acceptarea definițiilor punctelor în termeni de linii, precum și a liniilor în termeni de puncte, acceptarea atât a sistemelor realiste, cât și a celor particulariste [31], a sistemelor fizicaliste și fenomenaliste și așa mai departe. Dar dacă un materialist ajunge să tolereze o alternativă mentalistă, și-a pierdut inima - sau spiritul.

Conform criteriului izomorfismului, mulțimea extensiilor definiensului trebuie să reflecte și poate configura structura mulțimii extensiilor definiendumului, dar nu trebuie neapărat să reflecte interconexiunile dintre extensiile definiendumului și definiens. De exemplu, să luăm în considerare cazul a două perechi de linii paralele, perpendiculare una pe cealaltă și care se intersectează în

[30] Întrucât clasa nulă este o constantă logică, acest exemplu poate fi excesiv de simplist, deși un predicat selectat ca primitivă extralogică ar putea, de fapt, să aibă o extensie nulă . Cu toate acestea, dificultatea exemplificată aici va apărea și în cazuri mai complexe, în care clasa nulă este membră a unei clase extralogice non-nulă.

[31] „Realist" și ceilalți termeni referitori la tipurile de sisteme care apar în această propoziție sunt utilizați în conformitate cu definițiile furnizate în *SA,* IV, 4 și 5.

patru puncte. Într-un sistem, liniile sunt definite ca perechi de puncte prin care trece o singură linie dreaptă; în altul, punctele sunt definite ca perechi de linii care se intersectează. Definițiile care satisfac criteriul izomorfismului pot fi dezvoltate în fiecare sistem prin intermediul diferitelor relații existente între linii și între puncte și chiar între linii și puncte; dar criteriul nu se angajează pe deplin în întrebarea dacă un punct este „de fapt" un membru al unei linii sau o linie un membru al unui punct. Evident , acest lucru nu va satisface pe nimeni care se menține ferm la oricare dintre pozițiile extreme. În mod similar, nici materialiștii, nici mentaliștii nu pot tolera o astfel de neutralitate în programele lor.

Cum procedează atunci Hellman? El insistă că anumite relații dintre extensiile definiendumului și definiens trebuie să fie *absolut conservate,* chiar dacă este necesar doar ca structura prezentă *în* setul de extensii ale definiendumului să fie reflectată în setul de extensii ale definiensului. Conform exemplului nostru cu linia și punctul, aceasta ar putea însemna, de exemplu, că relația conform căreia punctele sunt membre ale liniilor ar trebui conservată în definiții ca o relație în care punctele sunt membre ale liniilor. A spune că o relație a fost total conservată implică un compromis: a spune că punctele sunt într-adevăr membre ale liniilor și nu invers. Hellman nu cere exact conservarea absolută a unor relații, cum ar fi prioritatea unui eveniment fizic față de unul mental. La prima vedere, acest lucru pare să contrazică scopul său, deoarece conservarea absolută a relației de prioritate dintre evenimentele mentale și cele materiale ar părea să excludă ceva de genul definirii unuia în funcție de celălalt; Dar concluzionez că Hellman speră să obțină, din relațiile pe care le cere să fie pe deplin păstrate, ca mentalul să devină superfluu pentru materialism, la fel cum sunt replicile pentru susținătorul convins al sistemului bazat pe punctul din exemplul nostru.

Totuși, Hellman și cu mine suntem complet de acord că presupusul paradox sau amenințarea „matematismului" sau neopitagorismului este complet goală. Criteriul pentru judecarea unui sistem - adică, ce structură ar trebui păstrată, absolut sau relativ - este determinat în afara sistemului. Dacă decidem că un sistem

trebuie să admită că nici punctele nu sunt formate din linii, nici liniile din puncte, atunci cele două sisteme din exemplul nostru vor fi - excluse; iar dacă decidem că numerele nu sunt identice cu obiectele fizice și că un sistem trebuie să păstreze această lipsă de identitate, atunci matematicismul va fi exclus. Un sistem nu poate respinge nimic, ci este guvernat de o decizie de această natură.

Restul eseului lui Hellman se ocupă de căutarea unei teze posibile sau fezabile (nu în mod evident nesustenabile) a materialismului. Deși investighează modul în care criteriul de definire trebuie modificat pentru a se adapta materialismului, el susține că materialismul nu trebuie să fie constructiv - că sloganul „nicio diferență în afară de o diferență fizică" nu ar trebui înțeles ca însemnând că toate diferențele sunt definibile în termeni de diferențe fizice, ci doar că toate sunt „determinate" de diferențe fizice. Acest lucru ridică întrebarea naturii „determinării": și nici Hellman , nici altcineva, până acum, din câte știu eu, nu oferă mai mult decât indicații vagi ca răspuns. Mai mult, se bănuiește că o interpretare generală suficientă pentru a autoriza un sistem materialist ar putea autoriza și un sistem mentalist alternativ. Cu toate acestea, orice relativist nerușinat ar trebui să fie impresionat de modul în care o convingere caută o doctrină aici, de modul în care cuvântul „materialism " inspiră loialitate față de o teză care necesită totuși nu doar justificare, ci chiar o formulare clară.

4. *Lumi ale indivizilor*

Predicate fără proprietăți

Unul dintre firele argumentului prezentat de Herbert Hochberg[32] Se desfășoară, în linii mari, astfel: faptul că „alb" este aplicat anumitor lucruri nu le face albe; mai degrabă, „alb" li se aplică pentru că sunt albe. Destul de plauzibil, dar greșit . Fără îndoială, nu pot face aceste obiecte roșii pur și simplu spunând că sunt roșii - aplicându-le termenul „roșu". Dar, pe de altă parte, limba spaniolă le face albe

[32] În „Cartografiere, semnificație și metafizică", *Midwest Studies in Philosophy* 2 (1977) 191-2 11 .

tocmai atunci când li se aplică termenul „alb”; aplicarea termenului „alb” nu este dictată de faptul că ceva este alb, într-un fel sau altul, în prealabil, indiferent de ceea ce ar putea însemna . O limbă care le aplică termenul „alb” le face albe; și o limbă le face roșii dacă cineva le aplică termenul „roșu”.

O parte a problemei provine din poziția nefericită a lui Alfred Tarski , conform căreia formula „Zăpada este albă” este adevărată dacă și numai dacă „zăpada este albă” ne angajează la o teorie a corespondenței adevărului . În realitate, ne lasă complet liberi să adoptăm orice teorie (de corespondență, de coerență sau de altă natură) care atribuie aceeași valoare de adevăr afirmației „Zăpada este albă” este adevărată și afirmației „Zăpada este albă”.

Un al doilea fir de discuție din articolul lui Hochberg se desfășoară într-un mod similar: un predicat comun se aplică unei multitudini de lucruri diferite în virtutea unei proprietăți comune pe care o posedă toate. Acum, mă îndoiesc foarte mult că Hochberg intenționează aici să nege că două sau mai multe lucruri au anumite proprietăți în comun ; astfel, atât pentru el, cât și pentru nominalist, nu există două sau mai multe lucruri cărora să nu li se poată aplica un predicat comun. Susținătorii proprietăților susțin, în general, că, uneori, mai multe proprietăți pot fi împărtășite de exact aceleași - lucruri; dar nici Hochberg nu pare să manifeste vreun interes deosebit în acest punct. Mai degrabă, el pare să susțină că un predicat este inițial aplicat unei proprietăți ca nume și apoi, doar derivat, lucrurilor care au acea proprietate. Nominalistul elimină proprietatea și tratează predicatul ca și cum ar avea o relație unu-la-mulți direct cu diversele lucruri cărora li se aplică sau le denotă. Nu văd că nimic din ceea ce spune Hochberg discreditează în vreun fel acest tratament sau evidențiază necesitatea de a postula existența proprietăților ca entități intermediare.

În realitate, un predicat *cu un singur loc* clasifică indivizii în cei pe care îi denotă și restul. Însă Hochberg ridică o problemă suplimentară cu privire la *predicatele cu mai multe locuri.* Cu siguranță, nominalistul refuză să le considere aplicabile perechilor sau secvențelor mai lungi; deoarece secvențele, nefiind indivizi, nu

sunt mai acceptabile pentru nominalist ca denotații ale predicatelor decât sunt clasele. Mai degrabă, nominalistul va interpreta predicatele cu mai multe locuri ca clasificând și ordonând indivizii. În timp ce un predicat cu un singur loc clasifică indivizii dihotomic, un predicat cu două locuri , de exemplu, nu numai că distinge între indivizii din primul loc și cei din al doilea loc, ci îi clasifică și în perechi. Mai mult, dacă predicatul nu este simetric, astfel încât indivizii din primul loc nu pot fi interschimbați cu cei din al doilea loc, acesta ordonează și ceva aparținând indivizilor pe care i-a clasificat astfel - ca atunci când „deasupra" pune a *înaintea lui* b , în timp ce „dedesubt" pune *b* înaintea *lui a.*

Prin urmare, în concluzie, cred că lucrurile sunt în mod clar albe într-un anumit sens, deoarece primesc această nominalizare, adică aplicarea unui predicat unilocal la mai multe lucruri nu necesită acceptarea existenței proprietăților și că predicatele clasifică (și ar trebui să spun chiar *fac)* și uneori ordonează indivizii, mai degrabă decât să denumească proprietăți sau să denoteze clase sau secvențe .

Nominalisme

> „Într-un anumit oraș, pe firma Mariei scrie: «Toate hainele spălate», în timp ce pe cea a Anei scrie, dimpotrivă, «Haine spălate în apă curată». Ana se întoarce întotdeauna de la spălat cu multe haine neatinse; căci izvorul ei este curat, dar nu suficient de repede. Maria face întotdeauna mai mult de o spălare, dar niciodată pe toate; căci, deși pârâul ei îi oferă apă noroioasă din abundență, este întotdeauna prea mult de lucru. Când un călător solicită serviciile unei spălătorese la han, este întrebat dacă este nominalist sau platonician."

La începutul relației noastre, eu și W.V. Quine discutam adesea probleme legate de nominalism . Predilecțiile nominaliste ne-au determinat pe mine și pe Henry Leonard să dezvoltăm și să aplicăm calculul individual, în timp ce Quine își formulase criteriul ontologic.

Atitudinile și interesele noastre comune au încurajat curând un efort mai mare de a arăta cum pot fi construite definiții nominaliste pentru multe concepte centrale, care sunt întotdeauna citate ca fiind platonice.

Formulările noastre ale principiului fundamental al -nominalismului au diferit de la bun început. Pentru Quine, nominalismul nu putea accepta nimic abstract, ci doar obiecte fizice concrete. Pentru mine, nominalismul nu putea accepta existența claselor, ci doar existența indivizilor. Această diferență, menționată în al doilea paragraf al eseului nostru comun „Pași către un nominalism constructiv ", nu afectează în niciun fel interesul sau valoarea construcțiilor pe care le -am întreprins în acel eseu sau interesul nostru față de [ele.18]

În opinia noastră, „Pașii" a reprezentat un fel de triumf pentru nominalism, deoarece a realizat construcții nominaliste, de exemplu, *ale demonstrației* și *teoremei* - concepte care au rămas întotdeauna mult dincolo de raza de acțiune a nominaliștilor. Însă platonicianul, neimpresionat de acest lucru, a subliniat pur și simplu că există și alte concepte care nu au fost încă nominalizate și a insistat că el nu a fost capabil să facă totul , în timp ce nominalistul intransigent, observând că platonicianul nu a fost niciodată capabil să facă totul și nu va fi niciodată capabil, a continuat să lucreze în limitele sale.

De la „Pași", Quine a acceptat cumva, deși cu reticență, aparatul conceptual exuberant al lui Platon, în timp ce eu îmi continui munca în cadrul austerității de neclintit a nominalismului. În realitate, diferența nu este cea indicată; pentru că Quine ar schimba cu bucurie orice construcție platonică cu una nonminalistă dacă i s-ar oferi ocazia, iar eu aș folosi

Journal of Symbolic Logic 12 (1947) 105-122; retipărit în *PP,* pp. 173-198.

Construcții platonice, uneori, ca resurse provizorii, în așteptarea nominalizării definitive.

În linii mari, așa cum am spus, nominalismul lui Quine interzice totul cu excepția obiectelor fizice, în timp ce al meu interzice totul

cu excepția indivizilor; dar problema este mai complexă decât atât. Un obiect fizic nu există în sine, separat de orice construcție sistematică, ca individ, clasă sau clasă de clase. Se poate construi o minge de fotbal ca individ, ca o clasă de molecule și așa mai departe. Prin urmare, nominalismul , așa cum îl înțelege Quine, poate fi cel mai bine descris ca interzicerea a tot ceea ce nu este obiectele fizice și, *de asemenea, ca* interzicerea tratării obiectelor fizice în orice alt mod decât ca indivizi. Deocamdată, este clar că cele două restricții sunt de natură radical diferită; cea din urmă interzice, mai degrabă, anumite *moduri de construcție.* Abandonarea nominalismului de către Quine constă în eliminarea restricției privind modurile de construcție, păstrând în același timp restricția privind obiectele fizice.

Nominalismul meu admite doar indivizi, deși permite ca orice să fie considerat un individ - adică interzice compoziția diferitelor entități din aceleași elemente. De exemplu, dacă *a, b și c,* indiferent de ce ar fi acestea, sunt considerate indivizi indivizibili într-un sistem nominal dat , atunci cel puțin alte patru entități pot fi admise în acel sistem: cele compuse din *a și b, a și e, prin și c, și* prin *a, prin și c.* Mai general, dacă numărul de indivizi atomici din sistem este *n,* numărul total maxim de indivizi din sistem este 2^n. Nu contează dacă diversele compoziții ale indivizilor atomici sunt numite întreguri, sume sau chiar clase, atâta timp cât niciuna dintre ele nu conține exact aceiași atomi. Dar în momentul în care se disting două entități constituite din aceiași atomi - de exemplu, atunci când se recunoaște că *a* și compoziția lui *a* și *b* se combină pentru a forma o entitate diferită de cea rezultată din combinarea lui *b* și compoziția lui *a și b* - atunci nominalismul este încălcat. Platonismul, utilizând teoria mulțimilor complete , admite o infinitate de entități diferite constituite din aceiași atomi. Prin urmare, restricția la indivizi este o limitare puternică, chiar și atunci când există permisiunea de a considera orice drept individ.

Această restricție este distinctă de alte principii, cum ar fi finitismul și particularismul [33], care sunt probabil atât de

[33] Adică, o restricție la beton. Vezi *SA,* pp. 104-106.

reprezentative pentru tradiția nominalistă. Este mai convenabil să ne concentrăm asupra diferitelor principii decât să decidem care dintre ele merită numele de „nominalism". În abordarea mea, restricția la indivizi este considerată drept criteriu pentru nominalism, cu convingerea deplină că nominalismul rareori aderă la sine.

Acesta nu este locul potrivit pentru a trece în revistă argumentele prezentate în favoarea nominalismului, așa cum sunt expuse în „O lume a indivizilor " [34], dar trebuie să răspund la problemele ridicate recent cu privire la modul în care nominalismul restrictiv din acel eseu poate fi reconciliat cu relativismul literal din „ *Moduri de a face lumi".* Răspunsul ar trebui să fie evident conform unei formulări mai bune a nominalismului ca libertatea de a considera orice ca individ , dar de a nu considera nimic altceva decât un individ. Relativismul meu susține că există multe versiuni corecte ale lumii, unele dintre ele în conflict cu altele, dar insistă asupra distincției dintre versiunile corecte și cele incorecte. Nominalismul, lăsând complet deschisă problema alegerii fundamentului său, impune o restricție asupra modului în care o versiune corectă poate fi construită dintr-un fundament. O versiune corectă trebuie să fie bine realizată, iar pentru nominalism aceasta necesită construirea tuturor entităților ca indivizi.

Nominalismul, a cărui moarte a fost proclamată în repetate rânduri , reapare încă frecvent . În lucrarea sa **Știință fără numere*,* Elartry Field susține că un nominalism modificat este cumva adecvat pentru fizică [35]. David Malament, recenzând această carte, comentează că, chiar dacă construcțiile lui Field funcționează în cadrul fizicii absolutiste, ele nu funcționează - sau cel puțin nu s-a demonstrat că funcționează - în fizica cuantică [36]. Paradoxal, unul dintre principalele motive pentru care Quine a abandonat

[34] În *„Problema universalelor",* un simpozion ținut în martie 1956 cu Alonzo Church și IM Bochenski, la Universitatea Notre Dame (Notre Dame, Ind.: Universitá of Notre Dame Press, 1956), 155-172. Eseul meu a fost retipărit în *PP, pp.* 155-172.

[35] (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).

[36] *Revista de Filosofie* 79 (1982) 523-534.

nominalismul pare să fi fost convingerea sa că acesta era inadecvat pentru fizica absolutistă.

al III-lea

Referința

În acțiunea noastră, folosim simboluri de diverse feluri. Acest capitol tratează simbolurile și funcțiile lor. „Rutele de referință” examinează pe scurt modurile de referință discutate în cărțile și eseurile mele recente. Ulterior, sunt luate în considerare întrebări legate de subiecte precum natura metaforei și modul în care predicatele pot fi divizate sau compuse pentru a da naștere la predicate cu extensii diferite. O discuție despre un eseu de Monroe Beardsley se concentrează pe semnificația noțiunii de referință exemplificativă, de mult uitată. Interpretarea mea controversată a reprezentării ca un fel de denotație merită luată în considerare. Apoi, sunt examinate cu atenție anumite întrebări fundamentale ridicate de Richard Rudner, referitoare la relația dintre limbi și teorii și la ceea ce este sau nu implicat în „cunoașterea unei limbi”.

Întrebarea „La ce se referă un termen?” corespunde cu „Despre ce este o afirmație ?”. Am examinat ultima întrebare în eseul meu „Despre” *(PP,* pp. 246–272), iar câțiva ani mai târziu, Joseph Ullian și cu mine am scris continuarea sa, „Adevărul despre Jones”, *care* explorează un nou teritoriu: condițiile în care o afirmație este adevărată despre (sau falsă despre, sau aparent—)

adevărat sau fals despre ceva. Deși am început cu câteva observații elementare, am întâlnit curând paradoxuri care au necesitat o tratare complexă și complexă. „Despre adevăr", cu care se încheie prezentul capitol, este un extras din acel eseu comun, care rezumă problema fundamentală și unele dintre rezultatele noastre mai simple.

1. *Rutele de referință*

Referință literală elementară

Rutele de referință sunt complet independente de rădăcinile referinței. Aici mă preocupă diversele relații care pot fi obținute prin asocierea unui termen sau a altui semn sau simbol cu ceea ce se referă, și nu modul în care se stabilesc aceste relații. Și, întrucât sunt astfel preocupat mai mult de structuri decât de origini, nu voi insista asupra unor subiecte precum actul de vorbire sau așa-numitele teorii cauzale ale referinței. Subiectul meu este natura și varietățile referinței, în afară de cum, când, de ce sau de către cine se face o astfel de referință.

„Referința", așa cum o folosesc eu, este un termen foarte general și primitiv, care cuprinde toate tipurile de simbolizare, toate instanțele de *reprezentare a ceva.* Ca și cum ar fi o relație primitivă, referința nu va fi definită, ci mai degrabă explicată, prin distingerea și compararea multiplelor sale forme. Folosesc termenul „denotație", ceva mai larg decât de obicei, pentru a indica aplicarea unui cuvânt, a unei imagini sau a unei alte etichete la unul sau mai multe lucruri. Denotația, ea însăși un fel de referință, conține mai multe subspecii care diferă în funcție de diverse aspecte. În continuare

Sunt oferite descrieri scurte ale unora dintre aceste subspecii .

Denotația verbală

Se folosește în cazuri precum denumirea, predicarea sau descrierea, unde un cuvânt sau o serie de cuvinte se aplică unui lucru, eveniment etc. sau fiecărui membru al unui grup mare. „Utah" denotă un singur stat; „stat" denotă fiecare dintre cei cincizeci de membri ai federației; „răsărit de soare" denotă fiecare membru al unui set mare de evenimente; și așa mai departe. O astfel de notație poate fi mai mult sau mai puțin generală, mai mult sau mai puțin vagă , mai mult sau mai puțin ambiguă și poate varia în funcție de timp și context. În cazul cuvintelor indicatoare precum „aici", „acum", pronume și verbele conjugate, diferitele utilizări ale unui termen diferă adesea în ceea ce denotă.

Dar ce reprezintă o propoziție *?* Este ceva de observat?[37] [38]Conform unei opinii larg răspândite printre logicieni, o afirmație *[afirmație^* denotă o valoare de adevăr; adică, toate afirmațiile adevărate denotă adevărul, iar toate afirmațiile false denotă falsitatea. Acest lucru nu mi se pare adecvat, cel puțin din trei motive: în primul rând, din cauza reificării valorilor de adevăr (Ce fel de entități pot fi adevărul și falsitatea ?); în al doilea rând, din cauza identificării denotațiilor tuturor afirmațiilor adevărate, fără a ține cont de - diferențele tematice (Pot fi „Napoleon se retrage" și „Soarele răsare" declarate în mod rezonabil coextensive atunci când „Retragerea lui Napoleon" și „Răsăritul soarelui" denotă evenimente complet diferite?); și în al treilea rând, din cauza absenței oricărei stipulări privind afirmațiile nedeclarative (Ce denotă o întrebare sau o comandă?).

[37] Lucrarea lui Catherine Z. Elgin, „ *With Reference to Reference"* (în Dianapolis, Indiana: Hackett, 1983) , oferă o tratare mai amplă și mai sistematică a tuturor acestor probleme.

[38] Această întrebare diferă de întrebarea despre ce este vorba într-o propoziție (vezi *PP,* pp. 241-247) sau despre ce este adevărat (vezi III, 7).

Poate că cea mai bună soluție ar fi să luăm în considerare faptul că enunțurile nu denotă strict nimic. Însă termenii , sintagmele sau predicatele adesea nu au nevoie de nimic mai mult decât adăugarea forței propoziționale pentru a deveni propoziții; și uneori, a discuta despre ceea ce denotă o propoziție poate fi un discurs eliptic despre ceea ce denotă acea expresie corelativă. În acest sens eliptic, propozițiile „Răsare soarele", „Răsare soarele?", „Ieși afară, soare" și „Răsare soarele!" denotă toate aceleași evenimente ca și „Răsăritul soarelui", dar nu sunt în niciun fel coextensive cu „Retragerea lui Napoleon". Cu toate acestea, deoarece nu este întotdeauna evident care predicat se corelează cu o anumită propoziție, dacă există , trebuie să ne obișnuim să vorbim, folosind un discurs prudent, mai mult despre ceea ce denotă un predicat specific decât despre ceea ce denotă o propoziție.

Notația

Exemple de notație includ sistemul tradițional occidental de scriere a muzicii și sistemele concepute de Rudolf von Laban, Noa Eshkol și Abraham Wachmann pentru scrierea dansului și a mișcării în general. Diferența dintre simbolurile verbale și cele notaționale nu constă în vreo particularitate a diferitelor caractere în sine, ci în caracteristicile sistemelor în care acestea funcționează . Simbolurile unui sistem verbal pot fi ambigue și, deși distincte sintactic, ele pot să nu fie diferite semantic; adică, deși inscripțiile și enunțurile verbale sunt clasificate în tipuri distincte și disjuncte, ceea ce denotă un tip poate include toate sau unele dintre lucrurile pe care le denotă celălalt. Pe de altă parte, simbolurile unei notații sunt lipsite de ambiguitate și distincte atât sintactic, cât și semantic [39]. Un sistem notațional trebuie să îndeplinească aceste cerințe pentru a îndeplini o

[39] Termenul „limbaj" este uneori folosit pentru a cuprinde toate sistemele, inclusiv cele notaționale, care îndeplinesc cerințe sintactice, iar alteori pentru a cuprinde doar sistemele non-notaționale. În acest sens, sistemul occidental standard de scriere a muzicii nu poate fi considerat, în toate aspectele sale, o notație.

funcție primară: păstrarea identității funcționale *în* fiecare lanț de pași corecți, de la partitură la interpretare și de la interpretare la pictură. Un sistem care încalcă aceste cerințe nu va garanta că toate interpretările dintr-un astfel de lanț aparțin aceleiași lucrări. Un sistem notațional păstrează identitatea funcțională indiferent de calitatea performanței.

Pe de altă parte, o partitură muzicală nu are de obicei forța unei propoziții, apărând în schimb ca un predicat care denotă interpretări. Cu toate acestea, ar putea fi interpretată fie ca o afirmație care leagă anumite note și acorduri între ele în ordinea temporală indicată, fie ca o instrucțiune pentru ca acestea să fie interpretate sau cântate în acest mod.

Denotație picturală

Aceasta include reprezentarea sau reprezentarea prin intermediul unui desen, pictură, sculptură,

o fotografie, un film și așa mai departe. Denotația picturală nu se distinge de notația verbală și denotație prin natura simbolurilor individuale și nici, așa cum se presupune în general, prin asemănarea simbolului cu ceea ce denotă. Căci asemănarea depinde în mare măsură de obicei și cultură, astfel încât dacă și în ce măsură un simbol este iconic sau cât de fidel își înfățișează subiectul poate varia fără ca simbolul sau ceea ce denotă să sufere vreo schimbare. O caracteristică mai stabilă și mai importantă a denotației picturale este aceea că se referă la ceva în virtutea unui simbol care funcționează într-un sistem *dens sintactic și* semantic - un sistem astfel încât *aparițiile sale concrete ale simbolurilor* nu sunt clasificate în tipuri distincte separat, ci se îmbină unele cu altele, așa cum se întâmplă cu ceea ce este denotat . Aceasta nu este o definiție a conceptului obișnuit de reprezentare picturală; nu trasează pe deplin linia obișnuită dintre reprezentare și alte varietăți de notație. Diferă de aceasta, de exemplu, prin faptul că se consideră că un termometru negradat înfățișează temperatura.

O astfel de divergență poate fi un preț acceptabil de plătit pentru a putea trasa o linie mai importantă și mai utilă decât cea conturată de uzul obișnuit. Dar divergența poate fi diminuată dacă, odată cu densitatea, luăm în considerare ceea ce eu numesc *plenitudine.* Prin urmare , sistemul simbolic al termometrului negradat nu poate fi numit pictorial; deoarece, deși dens, posedă o plenitudine minimă, în care doar variațiile unui anumit aspect, înălțimea coloanei de mercur, sunt semnificative. Curba graficului prețului bursier este, de asemenea, minimal plină și, prin urmare, nu complet picturală, deoarece se ia în considerare doar distanța liniei față de bază, și nu grosimea sau intensitatea acesteia. În schimb, atunci când o linie foarte asemănătoare este utilizată pentru a desena munții unui peisaj, variațiile observate în multe aspecte sunt semnificative.

Data

Citatul diferă de alte forme de denotație prin faptul că ceea ce este citat trebuie să fie inclus în simbolul citatului. Un citat precum „Tom" denumește și conține atât un cuvânt din trei litere. Același cuvânt poate fi atribuit unui nume diferit care nu îl conține, sau o sintagmă îl poate conține fără a-l denota; dar atunci cuvântul nu este, în niciun caz, un citat. Examinarea cât de ușor poate fi găsită o analogie cu citatul verbal în muzică sau pictură dezvăluie clar unele diferențe fundamentale între cele trei medii. În cazul picturii, apar întrebări delicate cu privire la satisfacerea cerinței de a fi conținut în interior, dar nu și cu privire la satisfacerea cerinței de denotație; în cazul muzicii, problemele apar cu privire la satisfacerea cerinței de denotație, mai degrabă decât la cerința de a fi conținut în interior.

Astfel, în timp ce descrierea, notația și reprezentarea diferă unele de altele datorită relațiilor sintactice sau semantice diferite existente între simbolurile dintr-un sistem, citarea se distinge de toate acestea printr-o relație suplimentară și nereferențială care se obține între un simbol și ceea ce acesta denotă.

Aceste patru specii de referință binecunoscute nu sunt singurele varietăți de denotație. Unele care nu au fost încă discutate, cum ar fi diagramele, diferă totuși de restul în alte privințe. Și toate varietățile

de denotație la un loc nu epuizează, în niciun fel, referința elementară.

Exemplificarea

Exemplificarea este o formă extrem de importantă, deși adesea trecută cu vederea, de *referință non-denotativă* : referința, prin intermediul unei mostre, la o caracteristică a mostrei. Un eșantionator de țesături, în utilizarea sa obișnuită , exemplifică culoarea, țesătura și grosimea țesăturilor, dar nu dimensiunea sau forma lor; o notă de concertino înainte de o reprezentație exemplifică înălțimea, dar nu timbrul, durata sau intensitatea.

Prin urmare, exemplificarea, departe de a fi o varietate a denotației, urmează direcția opusă: nu merge de la etichetă la ceea ce este aplicată eticheta, ci de la ceva căruia i se aplică o etichetă, revenind la etichetă (sau la caracteristica asociată cu eticheta) [40]. Exemplificarea include de fapt denotația , prin inversiune, deși nu poate fi echivalată cu inversa denotației; căci exemplificarea este selectivă, având loc între un simbol și ceva , și nu cu alte etichete care îl denotă sau cu proprietățile pe care le posedă. Exemplificarea nu este simpla posedare a unei caracteristici, ci necesită și o referire la acea caracteristică; această referință este ceea ce distinge exemplificatul de ceea ce posedă doar caracteristici. Astfel, exemplificarea este o anumită subrelație a inversei denotației, caracterizată prin faptul că are o referință care revine la ceea ce denotă prin intermediul a ceea ce este denotat.

Având în vedere că trăsăturile exemplifică ceva variază adesea, nu este neobișnuit să apară ambiguități atât în exemplificare, cât și în denotare. O mostră de țesături poate servi uneori ca mostră a unei mostre de țesături, exemplificând astfel dimensiunea sau forma

[40] În unele contexte vorbim în mod firesc despre eticheta exemplificată, în altele despre caracteristica exemplificată. Prezentul studiu al rutelor de referință ar fi putut fi formulat cu ușurință , în orice caz, de la început până la sfârșit, deși, ca nominalist, aș dori să mă consider liber de obligația de a vorbi despre caracteristici sau proprietăți.

mostrei, mai degrabă decât culoarea și textura țesăturilor. O piatră care nu se referă la niciuna dintre caracteristicile sale atunci când apare pe pavaj poate, în alte contexte, servi ca specimen geologic sau ca obiect artistic, în funcție de care dintre trăsăturile sale stabile o exemplifică în contextul dat. Uneori, picturile abstracte și lucrările muzicale care nici nu reprezintă, nici nu exprimă nimic sunt lăudate pentru că sunt „pure" și în niciun fel referențiale. Opera în sine, propriile sale trăsături, sunt menite să fie cel mai important element și nu ceva dincolo de aceasta la care se referă. Însă, evident, nu toate nenumăratele caracteristici ale operei sunt importante (nu, de exemplu, cele patru kilograme pe care le cântărește pictura sau faptul că premiera simfoniei are loc în timpul unei furtuni), ci doar acele calități și relații de culoare sau sunet, acele modele spațiale și temporale și tot ceea ce exemplifică lucrarea și la care se referă, în acest fel, selectiv, în același mod în care eșantionul de țesături se referă la unele dintre caracteristicile sale și nu la altele.

Referință elementară non-literală

Denotație fictivă și figurativă

Varietățile de referință discutate mai sus nu sunt fictive. Însă unele nume, descrieri și imagini - cum ar fi „Robinson Crusoe" sau „calul înaripat " sau o imagine a unicornului - nu denotă nimic, chiar dacă fiecare aparține unui sistem, împreună cu alte simboluri care pot denota unul sau mai multe lucruri. Pare inutil și confuz să ipostaziem un univers de entități ireale care să fie denotate prin aceste simboluri goale. Când afirmăm că o imagine înfățișează un unicorn, chiar dacă nu există unicorni de reprezentat, ceea ce spunem de fapt este că imaginea este o imagine a unicornului; nu spunem că denotă ceva, ci că este denotată prin termenul „imagine a unicornului ". Și putem distinge imaginile cu unicornuri de imaginile cu centauri la fel cum putem distinge birourile de mese, fără a fi nevoie să știm ce denotă acestea.

Un citat nu poate, desigur, să nu denoteze; căci chiar dacă ceea

ce este citat este gol, trebuie să fie totuși conținut în ceea ce îl citează. Astfel, „unicorn” denotă un cuvânt din nouă litere, chiar dacă cuvântul în sine nu denotă nimic. Deși exemplificarea nu este nicidecum o relație denotativă, putem observa că un eșantion, la fel ca un citat, nu este niciodată lipsit de referință. Exemplificarea nu este niciodată fictivă - trăsăturile sau etichetele exemplificate nu pot fi nule sau goale - ci o trăsătură exemplificată este prezentă în eșantion, iar o etichetă exemplificată denotă, cel puțin, eșantionul în sine.

Un simbol poate denota metaforic ceea ce nu denotă literal. Un lac poate fi metaforic un safir, chiar dacă nu este literalmente unul. Atât denotația literală, cât și denotația metaforică sunt denotații: simpla aplicare a unei etichete la unul sau mai multe lucruri . Cele două se disting una de cealaltă prin conformitatea aplicației cu o clasificare inițială sau prin redesenarea acesteia. Metafora apare atunci când o schemă de etichete pentru clasificarea unui univers este transferată [*domeniu].* Având în vedere clasificarea unui alt univers (sau a aceluiași univers într-un mod diferit) sub îndrumarea, influența sau sugestiile clasificării originale. Noua clasificare o reflectă pe cea veche și apare legitimă, ca „obiectivă”, chiar dacă este diferită.

Exemplificarea se poate referi atât la ceea ce denotă o mostră metaforic, cât și la ceea ce denotă literal sau ceea ce posedă. Și aceasta ne conduce la o altă varietate de referință: expresia .

Expresia

Aceasta implică exemplificarea unei etichete sau a unei trăsături care denotă sau posedă un semn sau alt simbol mai mult metaforic decât literal. O simfonie care exprimă sentimentele unei pierderi tragice nu are literal acele sentimente; nici sentimentele exprimate nu corespund compozitorului sau spectatorului [41]; acestea sunt sentimente pe care opera le are metaforic și la care se referă prin

[41] Lucrările compozitorilor profund deprimați au reușit să exprime bucurie; iar o lucrare care exprima bestialitate putea stârni groază sau dezgust.

exemplificare. Cu toate acestea, expresia nu poate fi definită ca exemplificare metaforică; ea poate fi doar situată în cadrul acesteia. Căci o operă nu exprimă , deși poate exemplifica, o trăsătură metaforică, cum ar fi „a fi făcut o mare avere". Așa cum nu toate proprietățile literale ale unei picturi sunt picturale, ci doar unele (cele care implică funcționarea obiectului ca pictură), tot așa unele dintre proprietățile metaforice sunt picturale, deși nu toate; iar opera exprimă la fel de mult din acestea din urmă pe cât exemplifică.

referință complexă[42]

Până în acest moment, am discutat despre varietăți de referință cu un singur pas , chiar dacă unele sunt legate între ele și diferă în moduri complexe. Va trebui totuși să luăm în considerare lanțuri referențiale complexe formate din verigi individuale - de unul sau mai multe tipuri.

Numele, descrierile și reprezentările (adică etichetele verbale și picturale), împreună cu ceea ce se aplică, pot fi aranjate într-o - ierarhie denotațională. La cel mai de jos nivel se află lucruri care nu sunt etichete, cum ar fi tabelele, și etichete nule, cum ar fi „unicorn", care nu denotă nimic [43]. O etichetă precum „roșu", „descrierea-unicornului" sau un portret de familie, chiar dacă denotă ceva corespunzător celui mai de jos nivel, se află la nivelul imediat superior; iar fiecare etichetă din cadrul unei etichete este, în general, situată la un nivel superior decât eticheta pe care o etichetează. Ierarhia denotațională poate fi extinsă la nesfârșit în sus, la fel cum un citat atrage atenția asupra unui termen prin repetarea sa sau un tablou este reflectat într-o cameră cu oglinzi.

În mod normal, denotația nu se realizează prin trecerea de la un

[42] O parte din ceea ce urmează este o adaptare a lucrării „Povești peste povești; sau, Realitatea pe niveluri" (eseu prezentat la Congresul despre Nivelurile Realității, desfășurat la Florența, în septembrie 1978; va apărea în italiană, în *Lucrările* Congresului menționat).

[43] Orientarea urmată aici este cea obișnuită, dar este lipsită de semnificație și ar putea fi complet modificată sau îndreptată în orice altă direcție.

nivel la altul sau prin eliminarea nivelurilor intermediare: a-l numi pe Piero nu înseamnă a-l numi pe Piero. Există însă excepții în care o etichetă apare la mai multe niveluri. Termenul „cuvânt", de exemplu, denotă unele elemente la fiecare nivel, apare la fiecare nivel, cu excepția celui inferior, și se denotă atât pe sine, cât și mai multe nume ale sale. Astfel, straturile denotative ar putea fi considerate, în plus, mai puțin ca niveluri și mai mult ca straturi care se intersectează în anumite locuri. Dar nu trebuie să ne preocupăm prea mult aici de aceste dificultăți sau cazuri speciale.

Nu toate lanțurile de referință urmează o traiectorie descendentă ierarhic. Uneori , așa cum am văzut, referința merge în direcția opusă: nu merge de la etichetă la instanța denotată, ci de la instanță la eticheta sau caracteristica exemplificată. Pot răspunde mai bine la întrebarea dvs. despre culoarea casei mele prezentând un eșantion decât oferind un predicat; sau pot pur și simplu să descriu locația eșantionului corespunzător pe o carte poștală color pe care ați putea-o avea. În acest ultim caz, lanțul de referință coboară de la un nivel verbal la o instanță denotată și apoi urcă la o altă etichetă (sau caracteristică) exemplificată. Iar o imagine a unui vultur fără pene denotă o pasăre care poate exemplifica o etichetă precum „curajos și liber", care, la rândul său, denotă și este exemplificată de o anumită țară. Lanțurile de acest tip, unele dintre ele mai lungi și mai complexe, sunt de un interes mai mare atunci când, ca în aceste cazuri - la fel ca în cazul lanțului care merge de la „Piero" la „Piero" și de acolo înapoi la Piero - referința este transmisă de la început până la sfârșit prin treptele intermediare. Descrierea amplasării mostrei se referă la culoarea casei prin intermediul mostrei; pictura vulturului se referă la țara în cauză prin intermediul vulturilor și al unora dintre caracteristicile acestora. În aceste cazuri, referirea prin primul element la ultimul nu este nici denotație, nici exemplificare, ci un complex al ambelor . Astfel, pictura vulturului nu înfățișează, din punctul meu de vedere, etichetele sau proprietățile în cauză, deși s-ar putea spune că le „pictează" aproximativ, deoarece este o pictură care se referă la ele prin intermediul unui lanț de trepte.

Distanța de referință

Deși un lanț referențial poate astfel să urce sau să coboare fără scop între straturi denotaționale, el poate fi considerat, în sine, o structură liniară. Ceea ce putem numi , pentru moment, *distanța - referențială* a unui element dintr-un lanț este numărul de verigi de la începutul lanțului până la acel element. Descrierea locației eșantionului nostru de culoare, deși *aparține* aceluiași nivel denotațional ca și predicatul de culoare la care se referă, se află la două verigi referențiale distanță de acesta în lanțul dat; și este clar că orice lanț referențial care merge de la un element la altul la același nivel denotațional trebuie să treacă prin cel puțin un alt nivel denotațional. Imaginea noastră-vultur, situată la un nivel denotațional superior țării la care se referă, se află la trei pași referențiali distanță de aceasta în lanțul dat. Distanța referențială a unui element poate varia în funcție de lanțul specific. Cu toate acestea, distanța referențială în cadrul unui lanț este adesea - în studiul literaturii, de exemplu - de un interes imediat mai mare decât simplul său nivel denotațional. Ceea ce este deosebit de important de subliniat este faptul că un element care nu denotă nimic și nici măcar nu este o etichetă nulă — de exemplu, un vultur — poate apărea totuși într-un lanț referențial, oriunde între sus și jos.

Deși distanța considerată separat într-un lanț este o măsură a depărtării elementului de referință față de referent, aceasta nu reușește să ia în considerare un factor important: deplasarea care are loc în metaforă. Indiferent dacă numim un șoarece șoarece sau un om șobolan, „șoarece" este exact cu un nivel denotațional deasupra referentului său. Însă aplicarea metaforică se opune atât bazei aplicării literale, cât și transferului termenului într-un alt univers: clasificarea metaforică a oamenilor sub etichetele „șoarece ", „pisică" și așa mai departe reflectă clasificarea literală a patrupedelor sub aceleași etichete [44]. O măsură ceva mai sensibilă a distanței

[44] Rețineți că „literal" și „verbal" sunt termeni separați. Un cuvânt este o etichetă verbală, chiar și atunci când este folosit metaforic , în timp ce pictura literală este, în cea mai mare parte, nonverbală.

referențiale trebuie să ia în considerare toate acestea . Poate că cea mai bună cale de urmat este cea care trece printr-un lanț corelativ format în întregime din verigi de referință literală: „șoarece” denotă șoareci, un termen care exemplifică o etichetă precum „timid”, care denotă și este exemplificată de omul în cauză. Aici, „șoarece”, deși la doar un pas referențial de șoarecii pe care îi denotă literal, este la trei pași de omul pe care îl denotă metaforic. Distanța referențială este mult mai bine interpretată în acest fel.

Astfel de lanțuri corelative ar trebui înțelese ca construcții schematice și *ca și cum nu ar oferi în niciun fel traduceri literale pentru metafore.* Transferul cuvântului „șoarece” de la șoareci la om nu se poate efectua prin intermediul etichetei „timid” sau prin intermediul oricărui alt predicat specific. Mai mult, transferul metaforic nu trebuie neapărat să urmeze co-exemplificări predefinite ale unei trăsături sau etichete, verbale sau nonverbale; însăși aplicarea metaforică poate participa la realizarea co-exemplificării, prin intermediul șoarecilor și al omului, a uneia sau mai multor trăsături comune ale acestora; și exact ceea ce este exemplificat poate fi văzut , mai degrabă decât întâlnit. Lanțurile noastre corelative sunt doar resurse pentru calcularea distanței referențiale .

Am văzut că aplicarea metaforică a etichetelor nule, cum ar fi „centaur” și „unicorn” - sau o imagine a unui centaur și o imagine a unui unicorn - nu poate reflecta nicio clasificare a denotației lor literale, deoarece nu au niciuna. Clasificarea prin intermediul unor astfel de etichete nule, atunci când este aplicată metaforic, reflectă mai degrabă modul în care se clasifică în virtutea etichetelor pe care le denotă și prin care sunt exemplificate. De exemplu, „satir” sau o imagine a unui satir exemplifică probabil o „etichetă a poftei”, în timp ce „unicorn” sau o imagine a unui unicorn exemplifică o „etichetă a castității”. Aceste etichete compozite denotă astfel „poftă” și respectiv „castitate”, care denotă persoane diferite. Numărul de verigi din lanțul nostru corelativ schematic minimal și, în consecință, măsura distanței referențiale dintre „satir” sau dintre o imagine a unui satir și un bărbat, pe care îl denotă metaforic , este trei. Același lucru este valabil și în cazul etichetei non-nul „șoarece”

atunci când aceasta denotă metaforic un om, dar modelul este diferit: ca și cum ar fi proiectat pe ierarhia denotațională literală, un lanț corelativ schematic coboară de la „șoarece” la șoareci, urcă la eticheta exemplificată și coboară la omul denotat; lanțul de la „satir” urcă la eticheta exemplificată, coboară la eticheta denotată și apoi coboară la omul denotat de acea etichetă. Cu toate acestea, lanțurile corelative minimale nu sunt întotdeauna unice; și, deși nu există un lanț corelativ de la „satir” la om care să urmeze același model ca și lanțul descris de la „șoarece” la om, există evident un lanț corelativ minimal alternativ de la „șoarece” la om care să urmeze același model ca și lanțul corelativ descris de la „satir” la om.

Aluzia

Taxonomia sau cartografia referinței schițată aici se poate dovedi utilă pentru interpretarea mai multor termeni prezenți în discursul critic și în alte discursuri . Să luăm în considerare două exemple: „evocare” și „aluzie ”. Evocarea implică producerea unui sentiment , a unei amintiri, a unei idei și așa mai departe și, prin urmare, nu este în niciun caz o relație referențială. Dar ceea ce - distinge probabil evocarea de simpla producție este faptul că producția este realizată sau provocată de un simbol care se referă, de asemenea, într-un fel sau altul, la ceea ce se produce . Pe de altă parte, „aluzia” este în mod clar un termen referențial, deși primește interpretări diferite în contexte diferite. Uneori este folosit ca și cum ar fi un termen foarte general, practic coextensiv cu „referința” în sine; dar o astfel de utilizare aproximativă risipește un termen care ar trebui rezervat unui alt scop . Uneori, „aluzia” este folosit pentru orice referință, alta decât simpla denotare a unuia sau mai multor lucruri prin intermediul unei anumite etichete. În alte cazuri, este folosit mai restrâns pentru referințe complexe sau indirecte, excluzând orice referință simplă, într-un singur *pas.* Termenul „aluzie” poate fi folosit în continuare, într-un mod mai specific , - pentru a desemna o referință prin intermediul oricărui simbol la ceva situat la același nivel în ierarhia denotațională. (O astfel de referință

trebuie să fie fie completă, fie indirectă, printr-un lanț care trece printr- unul sau mai multe niveluri.) Sau am putea extinde această utilizare pentru a include referințele prin intermediul unui lanț care trece printr-un anumit nivel de mai multe ori.

Dintre aceste interpretări alternative, putem alege, în scopuri sistematice, pe cea care oferă cel mai util complement unui vocabular lipsit de ambiguitate. Sau putem lăsa „aluzia" să rămână un termen nesistematic, fără a-i altera vaguitatea, și putem examina care interpretare este cea mai potrivită în fiecare caz.

Referință și realitate

Acum, la ce nivel călărește Domnul Agilulfo Emo Bertrandino al Guildivernilor și al Celorlalți din Corbentraz și Sura, cavalerul Selimpiei Citerior și al Fezului? [9] Cea mai distinctivă caracteristică a acestui erou din romanul lui Italo Calvino este că nu există; nu numai că este, la fel ca Don Quijote, un personaj fictiv, dar, spre deosebire de Don Quijote, nu există, conform cronicii aventurilor sale . Am spune că, din moment ce nu există, nu se regăsește la niciun nivel? Sau am spune, dezvoltând una dintre glumele lui Calvino , că faptul că nu-l găsim la niciun nivel este cea mai bună dovadă că el există, că este pe toate nivelurile? Să procedăm puțin mai încet.

În mod normal, textul prezentat ar începe lanțul referențial ; dar aici descoperim, citindu-l, că povestea ar fi fost scrisă de unul dintre personajele sale, femeia cavalerească Bradamante. Astfel,

" A se vedea lucrarea lui Italo Calvino, *Il Cavalieri Inesistente* (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1959).

Lanțul începe într-adevăr cu un nume din text: textul este înțeles implicit prin semne de citare. Acest nume denotă textul în sine, - conținând numele și descrierile domnului Agilulfo și ale activităților sale. Aceste nume și descrieri - pentru concizie, permiteți-mi să spun aici „Domnul Agilulfo" pentru a le reprezenta pe toate - nu denotă literalmente niciun eveniment sau nicio persoană. Totuși, acest

cavaler, lipsit de beneficiile și chinurile existenței, este, asemenea luptătorului neînfricat care se luptă cu morile de vânt, un simbol vibrant. Adică, mai exact, „Domnul Agilulfo" și „Don Quijote" denotă metaforic persoane specifice. De fapt, mărturisesc că mă identific mai mult în acest sens cu aceste două personaje fictive decât cu majoritatea figurilor istorice. Într-un lanț corelativ de referințe literale, „Domnul Agilulfo" exemplifică o etichetă de etichete (adică „lipsit de umanitate"), care, la rândul său, denotă anumite ființe umane. Atât „Señor Agilulfo", cât și „Don Quijote" apar astfel situați cu trei verigi deasupra noastră într-un lanț corelativ schematic; dar oamenii pe care „Señor Agilulfo" și „Don Quijote" îi desemnează – deși metaforic – trăiesc pe pământ, iar unii dintre ei *se află chiar* pe el, alături de tine și de mine.

Dar ce impact pot avea traiectoriile discursului asupra naturii oricărei lumi? Obiectele, evenimentele și lumile par insensibile la ceea ce spunem despre ele și la modul în care le portretizăm. Și voi fi creat, distrus sau voi suferi vreo schimbare când cineva mă numește „Domnul Agilulfo"? Copiii mărturisesc că au o credință profund înrădăcinată în independența realității față de discurs atunci când cântă: „Bețe și pietre îmi vor frânge oasele, dar numele nu mă vor răni niciodată". Și câțiva ani mai târziu, aceiași copii vor fi siguri că această măsură a distanței referențiale dintre simbol și obiect este o caracteristică exclusivă a organizării discursului, fie el verbal sau nonverbal, fără niciun efect asupra realității. Sunt oare poveștile despre poveștile pe care le-am spus, așadar, simple povești, lipsite de realitate?

Dimpotrivă, cred că sistemul american se aplică mai mult aici decât cel european: istoriile nu încep cu un pas mai sus, ci de la nivelul solului. Orice concepție care susține că realitatea constă din obiecte, evenimente și tipuri stabilite, independente de discurs și neafectate de modul în care sunt descrise sau prezentate în alt mod, trebuie să cedeze convingerea că și acestea sunt părți ale poveștii. Dacă respingem măsurile distanței referențiale ca nefiind chestiuni de fapt , deoarece depind de discurs, vom avea dificultăți în a găsi caracteristici care *sunt* chestiuni de fapt (vezi II, 1). Distanța de

referință este extrem de variabilă și relativă; iar elementele care sunt apropiate unele de altele într-un lanț pot fi departe una de alta în altul. Dar dacă aceste distanțe nu sunt obiective, deoarece sunt, în acest fel, dependente de discurs , atunci același lucru ar fi valabil și, de exemplu, pentru mișcare. Același obiect se poate roti simultan în direcții opuse, poate dansa sălbatic și poate rămâne în repaus, în funcție de cadrul de referință - sau, mai bine, de versiunea lumii - în cauză. Eliminarea efectelor convențiilor discursului înseamnă eliminarea completă a mișcării - și practic a oricărui alt lucru. Căci nu numai mișcarea obiectelor depinde de organizarea efectuată de discurs, ci și obiectele în sine și categoriile cărora le aparțin. Se poate construi o lume folosind atomi sau calități, folosind obiecte comune de anumite tipuri, urmând modelul dezordonat al lui Soutine sau modelul geometric al lui Braque, conform unor relatări sau descrieri la fel de corecte. În fața mea sunt milioane de molecule, sau o masă și un scaun, două puncte proiectate pe un ecran sau un punct în mișcare, o serie confuză de roți, arcuri și șuruburi într-o carcasă de ceas sau un simplu ceas.

Totuși, chiar dacă toate trăsăturile realității depind de discurs, există oare anumite trăsături ale discursului care sunt independente de realitate - de exemplu, diferențele dintre modurile în care două discursuri pot spune exact același lucru? Vechiul și tulburătorul concept de sinonimie ne oferă aici un avertisment clar: pot exista întotdeauna două discursuri diferite care spun exact același lucru în moduri diferite sau fiecare dintre diferențele existente între discursuri determină o diferență în ceea ce se spune? Din fericire, putem lăsa deoparte această întrebare generală aici. Ne preocupă doar întrebarea specifică dacă organizarea în lanțuri și niveluri de referențialitate este pur convențională, independentă de tot ceea ce se află dincolo de discurs. Și, evident, răspunsul este că această organizare a discursului participă semnificativ la organizarea realității. O etichetă în orice aplicație non-nulă, literală sau metaforică, separă entitățile unei anumite clase; și chiar și acolo unde denotația este nulă, eticheta separă etichetele unui anumit gen, care sunt aplicate acelei etichete. Tocmai această separare sau selecție a entităților și genurilor

relevante *le distinge* de rezultatele organizărilor alternative. Lanțurile referențiale mai lungi realizează o organizare mai complexă. Aplicarea metaforică a termenului „rinocer" anumitor persoane evidențiază un tip adecvat important și face ca clasificările literale cunoscute să dispară. Iar un lanț corelativ de verigi literale conectează aici noua clasificare a oamenilor cu o veche clasificare a patrupedelor prin intermediul unor etichete sau trăsături care sunt co-exemplificate de, sau cel puțin au ca instanțe comune, atât rinocerii literali, cât și cei metaforici . O parte din structura oricăror lumi pe care le avem se bazează pe ierarhia denotațională și pe lanțuri de referință.

Desigur, nimic din ceea ce se spune aici nu identifică simbolurile în general cu referenții lor. O minge de baseball, dar nu „o minge de baseball", poate fi lovită pentru a marca un *home run* și, de fapt, o verigă dintr-un lanț referențial conectează în mod normal două elemente diferite. Dar fiecare realitate depinde, totuși, de discursul corect; și fiecare discurs corect depinde de o realitate care , la rândul ei, depinde de discurs.

Lordul Agilulfo este folosit și ca o metaforă mușcătoare pentru presupusa lume reală. Așa cum el nu poate fi separat de armura sa, o lume nu poate fi separată de versiunile sale. Armura poate fi schimbată, o nouă versiune o poate înlocui pe cea veche; dar, așa cum nu-l putem găsi pe Lordul Agilulfo în afara unei armuri rigide, nu putem găsi o lume în afara versiunilor sale . Metafora poate fi dusă mai departe. Când Lordul Agilulfo moare, armura sa se sfărâmă și este îngrămădită pe pământ. Și o versiune se poate prăbuși: întâmpină dificultăți pe care nu le poate depăși și încetează să funcționeze.

Lucrarea mea multimedia, **Hockey Seen: Un coșmar în trei perioade și moarte subită*,* oferă câteva exemple nonverbale ale tipurilor de referință descrise mai sus [45]. A doua perioadă este o - mișcare rapidă, extrem de energică, bazată pe acțiunile rapide și conflictele care apar în joc. Lupta arbitrului de a menține controlul

[45] Premiera a avut loc în 1972 și 1973 la Cambridge, Massachusetts, și mai recent, în august 1980 la Knokke, Belgia.

este o temă majoră a acestei perioade. El începe și oprește jocul, separă jucătorii care se luptă , trimite pe unii la vestiar și semnalează jucătorilor și spectatorilor infracțiunile și penalizările aferente. În acest sens, el execută un fel de dans, ghidat de aceste semnale.

Conform tipurilor de referință pe care le-am distins mai sus, acest timp verbal denotă — descrie, reprezintă — episoade ale unui meci de hochei; nu episoade ale unui meci anume, ci episoade comune meciurilor de hochei. Reprezentarea, spre deosebire de opinia comună predominantă , poate fi particulară, ca într-un portret, sau generală, ca în intrarea cu vulturul reprezentat într-un dicționar.

Totuși, lucrarea în ansamblu nu înfățișează nici un joc de hochei anume, nici meciuri de hochei în general, ci seamănă mai degrabă cu un tablou de centauri, o reprezentare fictivă. Spunem adesea că o astfel de reprezentare înfățișează un joc care nu a avut loc niciodată sau un animal care nu va exista niciodată. Mai consecvent, putem spune că tabloul sau dansul nu reprezintă și nu denotă nimic în vreun fel, ci sunt *denotate* prin predicate precum „tablo de centauri ” sau „reprezentare de hochei”.

Este de mare importanță faptul că lucrarea *exemplifică ,* prin executarea unui dans pur abstract, anumite mișcări și modele de mișcare, schimbări de pas și direcție, configurații și ritm. Multe dintre acestea derivă din acțiunea de hochei în sine , sub auspiciile Radiodifuziunii Belgiene, în colaborare cu congresul „ *Artă în Cultură”.* De la Universitatea din Ghent. Desene de Katharine Sturgis; autor și producător, Nelson Goodman; coregraf , Martha Gray; compozitor, John C. Adams.
precum și vocabularul dansului, dar referirea la aceste proprietăți de către operă nu este o chestiune de reprezentare, ci de exemplificare.

În plus, a doua jumătate *exprimă* diverse aspecte ale competiției, confruntării, violenței, frustrării și luptei dintre agresivitate și autoritate. Aceste calități nu sunt exemplificate literal: nici luptele, nici pedepsele, nici violența sau rănirea (intenționată), nici vreo înfrângere sau victorie nu au loc pe scenă. Acestea sunt calități care sunt deja prezente metaforic și la care se referă lucrarea și care sunt astfel exprimate prin aceasta. A treia jumătate, interpretată cu

încetinitorul, în care toți actorii poartă căști de protecție, exprimă prin expresii terifiante tensiunile defensive prelungite și încordate și, poate, efortul de a se apăra împotriva unei sorți necunoscute.

Cele trei tipuri elementare de referință - denotația, exemplificarea și expresia - se influențează adesea reciproc . Reprezentarea hocheiului afectează modul în care acțiunea este organizată în percepția noastră, iar acest lucru, la rândul său, influențează trăsăturile pe care opera le exemplifică și le exprimă. S-ar putea crede că aceeași acțiune, mai mult sau mai puțin separată de referința la hochei, ar putea exemplifica și exprima proprietăți complet diferite . Mai mult, referința se găsește frecvent în lanțuri în care fiecare verigă este o referință la unul sau altul dintre cele trei tipuri elementare. De exemplu, opera reprezintă hocheiul și exemplifică ferocitatea competiției. În acest fel, reprezentarea hocheiului se referă, prin intermediul hocheiului, la acea ferocitate . Această referință indirectă nu este în sine denotație , exemplificare sau expresie, ci un concept format de primele două și este total diferit de exprimarea directă a aceleiași ferocități - o expresie care poate fi omisă într-o operă care nu produce niciun efect sau într-o interpretare neinteresantă.

Sper că aceste exemple pot sugera cum studiul comparativ al rutelor de referință ne permite să înțelegem mai bine nu doar discursul nostru critic și teoretic, ci și modul în care creăm și înțelegem lumile pe care le locuim.

2. *Metafora ca instrument multifuncțional*

Suntem conștienți că, într-un număr mare de simpozioane organizate recent, a crescut opinia că metafora este atât importantă, cât și unică – datorită importanței sale unice și unicității sale semnificative – și că este necesar să se studieze locul acesteia în cadrul unei teorii generale a limbajului.

Utilizarea metaforică a limbajului diferă semnificativ de utilizarea sa literală, dar nu este mai puțin inteligibilă, mai profundă,

mai puțin practică sau mai independentă de adevăr și falsitate decât utilizarea sa literală. Departe de a fi doar un material ornamental, ea participă pe deplin la progresul cunoașterii: înlocuind unele categorii „naturale" învechite cu altele noi și revelatoare, inventând fapte, revizuind teoria și prezentându-ne lumi noi. Faptul singular este că adevărul metaforic este compatibil cu falsitatea [literală] ; o propoziție care este falsă atunci când este luată literal,

„ Expresia «adevăr metaforic» nu înseamnă că adevărul unei propoziții este metaforic, ci că propoziția, luată metaforic , este adevărată. Același tip de elipsă ar trebui înțeles în multe expresii similare. În cele ce urmează, am evitat în general cuvântul confuz «sens» .*"* Și pentru cititorii nefamiliarizați cu terminologia filosofică, am scris în mod obișnuit „aplicație" *[„aplicație"],* în loc de „extensie" *[„extensie"},* pentru a se referi la mulțimea de lucruri denotate printr-un cuvânt sau altă etichetă. Adesea, am clarificat și ambiguitatea - ea poate fi adevărată atunci când este considerată metaforic, ca în cazul „Lacul este un safir".

Particularitatea dispare atunci când recunoaștem că aplicarea metaforică a unui termen este, în mod normal, destul de diferită de aplicarea sa literală. Aplicat literal, numele „safir" clasifică mai multe lucruri, inclusiv o anumită piatră prețioasă, dar nu un lac; aplicat metaforic (așa cum apare aici), clasifică mai multe lucruri, inclusiv un anumit lac, dar nu o piatră prețioasă. Astfel, „Lacul Noroios este un safir" este o propoziție literal falsă, dar metaforic adevărată, în timp ce „Lacul Noroios este un safir" este atât literal, cât și metaforic falsă. Adevărul și falsitatea metaforice se disting - și apar ca fiind opuse - una de cealaltă, la fel cum adevărul literal și falsitatea sunt. Iar „Lacul este un safir" este literal adevărat.

Evident, metafora și ambiguitatea sunt strâns legate, deoarece termenii ambigui au și ei două sau mai multe aplicații diferite. Însă metafora diferă de ambiguitate prin faptul că o aplicație literală precede și influențează o aplicație metaforică corespunzătoare. Cuvintele au adesea tot atâtea aplicații metaforice diferite câte aplicații literale distincte au. Într-o utilizare metaforică ironică, „ - Iazul mlăștinos este un safir" este o afirmație adevărată, în timp ce „Lacul este un safir" este falsă. Cele două aplicații metaforice citate aici derivă, pe căi diferite , din aplicarea literală a „safirului" la pietre

prețioase.

Donald Davidson își exprimă îndoielile cu privire la această simplă explicație, negând faptul că un termen poate avea o aplicație metaforică diferită de aplicația sa literală și neagă utilizarea termenului „utilizare *”,* scriind „aplicație *”* sau „*funcție”,* după caz.
El valorizează conceptele de adevăr și falsitate metaforice .[46]Susține că o afirmație este adevărată sau falsă doar atunci când este luată literal; a lua metaforic o propoziție literal falsă nu este echivalent cu a o lua ca și cum ar spune altceva ce ar putea fi adevărat , ci pur și simplu a face anumite indicații despre acea propoziție falsă pentru a induce comparații sau a evoca gânduri. Ce se poate spune cu privire la această poziție?

Davidson oferă binecunoscuta dificultate, și chiar imposibilitate, de a găsi o parafrază pentru majoritatea metaforelor ca dovadă că nu există nimic care să necesite parafrazare - că o propoziție nu spune nimic metaforic ce nu spune literal, deși funcționează destul de diferit, inducând comparații și stimulând gândirea. Însă parafrazarea multor propoziții literale este, de asemenea , extrem de dificilă și ne putem pune serios la îndoială dacă o propoziție poate fi tradusă exact, prin intermediul altor cuvinte din aceeași limbă sau din orice alta. Să fim de acord, totuși, că parafrazarea literală a unei metafore nu este, de regulă, deosebit de dificil de realizat. Acest lucru este ușor de înțeles, având în vedere că aplicarea metaforică a termenilor are consecința și, în general, scopul de a trasa limite semnificative pe căile pe care le folosim în mod obișnuit , evidențiind existența unor tipuri noi, adecvate, pentru care ne lipsesc descrieri literale simple și familiare. Ar trebui să subliniem, totuși, în treacăt, că aplicarea metaforică poate fi totuși destul de clară. Căci, așa cum incapacitatea de a defini „birou” este compatibilă cu cunoașterea obiectelor pe care le reprezintă birourile , tot așa este și incapacitatea de a parafraza un termen metaforic compatibilă cu cunoașterea la ce se aplică. Și poate că este chiar mai ușor de decis dacă un om este metaforic un Quijote

[46] În „Ce înseamnă metaforele”, *Critical Inquiry* 5 (1978) 31-47.

sau un Don Juan decât dacă este la propriu un schizoid sau un paranoid.

Într-un al doilea argument, Davidson ia în considerare exemplul termenului „ars ”, care își pierde forța metaforică după ce este folosit metaforic, ca o consecință a utilizării excesive. Argumentul său sună cam așa: „ars ” nu își schimbă aplicarea atunci când încetează să mai fie metaforic ; ceea ce se pierde este modul în care funcționează, invitând la comparații între oameni înfuriați și lucruri consumate de foc; iar acest lucru arată că metafora este mai mult o chestiune de funcție decât de aplicare. Acum, sunt de acord că atunci când o metaforă slăbește, nu mai induce o astfel de comparație - comparația, aș spune, între două aplicații diferite ale termenului - dar argumentul lui Davidson pare să contrazică teza sa conform căreia aplicațiile metaforice și literale ale unui termen nu pot fi diferite. Ei bine, dacă termenul „ars” are aceeași aplicație ca atunci când este metaforic , când devine un termen literal folosit pentru a descrie oameni înfuriați, atunci aplicarea sa metaforică trebuie să fie diferită de cealaltă aplicație literală (originală) la lucrurile consumate de foc. Când „ ars” încetează să mai fie o metaforă, devine un termen ambiguu; o aplicație literală nu se mai aplică.

Termenul „burned” (ars) nu are același sens colocvial în engleză ca în spaniolă. Inițial, termenul *„burned tip” (vârf ars) însemna „a supune acțiunii focului sau a provoca consumarea acestuia”. Mai târziu, utilizarea metaforică a cuvântului „burned up” (ars)* s-a răspândit , însemnând „a irita sau a înfuria”. (Merriam-Webster, *Webster's Third New International Dictionary)* . (Nota traducătorului). Un cuvânt nu poate fi sugerat sau influențat de celălalt și niciun altul nu se stabilește din nou.

În această privință, dacă „ars” își păstrează aplicația metaforică atunci când forța sa metaforică dispare, și tocmai în această aplicație, așa cum susține Davidson, este coextensiv cu „înfuriat”, ne putem întreba: De ce, atunci, există vreo dificultate în a parafraza „ars” când poate fi parafrazat metaforic prin intermediul „înfuriat”? Cred că „ars” a fost o metaforă eficientă, deoarece acest termen nu este în întregime coextensiv cu „înfuriat”; că, de exemplu, „ars” și „sângele

lui a fiert" nu se aplică metaforic aceloraşi cazuri în exact acelaşi mod; şi că, la ceva timp după ce metafora a dispărut , a doua aplicaţie literală a cuvântului „ars" se abate încă oarecum de cea a cuvântului „înfuriat". Desigur, aşa cum se întâmplă cu cuvintele în general, astfel de diferenţe tind să fie şterse prin utilizarea frecventă şi neglijentă.

Într-un argument ulterior, Davidson citează „Hipopotamul " de T.S. Eliot pentru a arăta că un text nemetaforic poate induce comparaţia la fel de neechivoc ca o metaforă. Acest lucru pare destul de evident şi în cazul celor mai simple exemple. Propoziţiile nemetaforice „Comparaţi Adevărata Biserică cu hipopotamul" şi „Adevărata Biserică are trăsături importante în comun cu hipopotamul" sunt invitaţii explicite la comparaţie, la fel de mult ca propoziţia metaforică „Adevărata Biserică este un hipopotam"; şi, în general, propoziţiile metaforice şi nemetaforice pot fi folosite în mod egal pentru a invita la acţiune, a avertiza, a şoca, a seduce, a înşela, a pune la îndoială, a informa şi a convinge. Prin urmare, este clar că nicio astfel de funcţie nu este specifică metaforei , iar metafora nu poate fi definită în termeni de performanţă sau de capacitate de a îndeplini o astfel de funcţie. Argumentul oferit de Davidson aici pare a fi o respingere concludentă a propriei sale teze.

În opinia mea, metafora implică îndepărtarea unui termen, sau mai degrabă a unei scheme de termeni, de la aplicarea sa literală iniţială şi de la aplicarea sa ulterioară pentru a realiza o nouă clasificare a aceluiaşi univers sau a unuia diferit. Mi se pare că negarea lui Davidson că aplicaţiile metaforice şi literale ale unui termen pot fi distincte - întrucât o afirmaţie care este falsă atunci când este luată literal poate fi adevărată atunci când este luată metaforic - implică o confuzie cu privire la natura metaforei.

Aşa cum a subliniat adesea Ted Cohen şi, aşa cum ilustrez în * *Limbajele artei* * prin cazul unei picturi albastre atât metaforic, cât şi literal, un adevăr metaforic nu este întotdeauna o falsitate literală. Aşadar , întreabă Cohen , unde apare de fapt caracterul metaforic al afirmaţiei literal adevărate „Niciun om nu este o insulă"? Lectura

metaforică este cu siguranță diferită de cea literală: în lectura metaforică, o schemă de termeni care, luată literal, clasifică unitățile geografice , este aplicată clasificării organismelor, rezultând - concluzia că niciun om nu se încadrează în denumirea de „insulă". „Niciun om nu este o insulă" este metaforic în măsura în care rezultă implicit că „fiecare om face, mai degrabă, parte a unui continent". De asemenea, „Niciun lac nu este un rubin" este la fel de metaforic ca „Acel lac"

[13] De exemplu, „Note despre metaforă", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1976) 358-359.

[14] Pagina 83. Totuși, în alte pasaje ale acelei cărți nu am acordat - suficientă atenție acestei circumstanțe. Pentru o discuție nouă și interesantă despre aceste aspecte și altele conexe, vezi cartea lui Israel Scheffler, „ *Dincolo de scrisoare"* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1979).

„Este un safir"; deoarece în ambele cazuri se aplică entităților acvatice o schemă de termeni pentru clasificarea bijuteriilor .

În plus, așa cum demonstrează pictura noastră dublu albastră, o extensie literală a unui termen și o extensie metaforică corespunzătoare nu sunt complet separate; ele pot avea puncte comune, chiar dacă sunt diferite. Deși „albastru" se aplică atât literal, cât și metaforic picturii în cauză, multe alte lucruri care sunt metaforic sau literal albastre în acest sens nu sunt ambele în același timp.

Dar ce s-ar întâmpla dacă fiecare lucru care este literal albastru ar fi și metaforic albastru? Distincția dintre utilizarea literală și cea metaforică nu ar necesita încă, în fața echivalenței extensionale , recurgerea la „semnificații" sau „simțuri" non-extensionale. Diferența de sens dintre doi termeni identici extensional este echivalentă cu diferența dintre extensiile lor secundare - adică extensiile componentelor paralele ale acelor termeni. De exemplu , deși fiecare unicorn este un centaur , nu fiecare (sau, într-adevăr, multe) picturi cu unicorn sunt picturi cu un centaur; și deși fiecare biped fără pene este un animal capabil de râs, nu este cazul ca fiecare descriere a bipedului fără pene să fie o descriere a animalelor

capabile de râs. În mod similar, atunci când o utilizare literală și o utilizare metaforică corelativă coincid extensional , diferența semnificativă se stabilește între extensiile secundare: descrierile albastrului literal (descrierile a ceva ca fiind metaforic albastru) [47].

În mod obișnuit, am afirmat că un termen efectuează o clasificare literală, care se reflectă într-o nouă clasificare în virtutea transferului metaforic. Dar acolo unde un termen fără extensie literală este aplicat metaforic - un termen precum „unicorn", care nu se aplică literal la nimic - noua clasificare nu poate reflecta astfel nicio clasificare literală pentru acel termen. Aici, încă o dată, sunt implicate extensii secundare. Clasificarea metaforică reflectă , mai degrabă, clasificarea literală a descrierilor efectuată printr-o expresie compusă a termenului, cum ar fi „descriere literală (sau imagine) a unui unicorn".

Am citat anterior un caz distinct și curios (III, 1), când am sugerat că Lordul Agilulf al lui Italo Calvino este, printre altele, o metaforă pentru „lumea reală"; așa cum cavalerul mitic exista doar într-un fel de armură, lumea reală himerică există doar în anumite versiuni. Dar cum poate un termen literal nul să aibă o aplicație metaforică diferită, care este, de asemenea, nulă, având în vedere că, cel mult, are o extensie nulă? Răspunsul este că există multe etichete nule - adică etichete cu o extensie nulă - și că termenul compus „descrierea Lordului Agilulf", luat literal , clasifică o anumită etichetă nulă în raport cu alte etichete nule. Această clasificare se reflectă în clasificarea descrierilor unei lumi reale unice față de alte...

pp. 204-206. După cum mi-a subliniat Israel Scheffler, aici a acceptat că modificatorii „literal" și „metaforic" sunt deja încorporați în termenii originali; mai mult, este necesar un pas intermediar. În acest sens, întrucât „literal albastru" și „metaforic albastru" sunt coextensivi, ar putea exista și această nouă diferență: clasificarea picturilor în funcție de termenii de culoare ar putea diferi în continuare de clasificarea literală în funcție de acești termeni, prin faptul că ar putea fi clasificată în funcție de un alt termen

[47] În ceea ce privește conceptele de extensii secundare și compuși paraleli, vezi lucrările mele „Despre asemănarea sensului" și „Câteva diferențe despre sens", în *PP,* pp. 221-238; vezi și

decât „albastru”.

etichete nule, când considerăm că „Domnul Agilul fo” este o metaforă pentru lumea reală unică, inexistentă.

Totuși, aceste cazuri speciale nu ar trebui să dea impresia că metafora este un simplu lux literar , un procedeu rar, ezoteric sau pur decorativ. Prin repunerea în uz a cuvintelor vechi în acest fel, realizăm economii enorme de vocabular și profităm de obiceiurile stabilite în procesul care ne conduce la transcenderea lor. Metafora pătrunde practic în tot discursul; paragrafele complet literale, lipsite de metafore proaspete sau înghețate, sunt dificil de găsit chiar și în cele mai puțin literare texte . Pe baza multiplelor aplicații ale cuvintelor - și ale altor simboluri - și a schemelor pe care le alcătuiesc, putem înțelege cum anumiți tropi sunt legați între ei și de discursul literal și, de asemenea, cum metafora constituie un mijloc atât de economic, practic și creativ de utilizare a simbolurilor.

În metaforă, simbolurile au utilizări multiple, pe lângă ocupația lor principală.

3. *Diviziuni și compoziții*

Rolf Eberle a depus un efort profund pentru a dezvolta și extinde linia de gândire expusă în eseurile mele despre sens. Unele dintre punctele pe care le ridică au fost anticipate, cel puțin parțial, într-un eseu de Richard Wollheim [48]și în răspunsul meu la acel eseu (IV, 8).

În „Despre asemănarea sensului” și în „Câteva diferențe despre sens” *(PP,* pp. 221-238), precum și în *Limbajele artei,* am numit predicate precum „imaginea lui Pegas” și „descrierea lui Pegas” *indestructibile.* Wollheim a ridicat obiecții valide la acest lucru, iar

[48] Rolf A. Eberle, „Goodman despre asemănări și diferențe de sens ”, *Erkenntnis* 12 (1978) 3-16; Wollheim, „ Limbajele artei de Nelson Goodman ”, 67 (1970) 531-539.

eu am răspuns că termenul mai potrivit pentru ele este *unilocural.* Insist doar că astfel de predicate nu pot fi tratate ca *biloculare,* numele lor ocupând locuri cuantificabile, astfel încât să putem deduce existența unor lucruri precum Pegas sau Pickwick. Dar predicatele uniloculare pot fi totuși împărțite într-un anumit scop fără a suferi niciun prejudiciu. „ Pictura lui Pegas" poate fi împărțită în „pictură" (aplicându-se tuturor picturilor) și „a lui Pegas" (aplicându-se picturilor și descrierilor lui Pegas). „Pictura lui Pegas" are ca - extensie intersecția extensiilor celor două predicate în care a fost împărțită; și a

k este o imagine a lui Pegasus

putem deduce

k este o imagine

și

k este din Pegasus

Multe lucruri au fost deja rezolvate datorită schimbului de idei cu Wollheim. De atunci, parțial ca urmare a corespondenței cu Michael Root [49]și parțial datorită analizei eseului lui Eberle, mi-am amintit că există mai multe modalități de a separa predicatele unilocale de tipul în cauză. Putem separa „imaginea lui (un/un)" (aplicându-se tuturor imaginilor figurative) de „imaginea lui Pegas" sau de „imaginea unui unicorn". Aceasta este mai degrabă o *separare* decât o *divizare în.* întrucât restul - „Pegas" sau „centaur" - nu apare ca un predicat independent aplicabil la nimic, ci mai degrabă ca un modificator subordonat care restricționează predicatul care a fost separat, în așa fel încât întregul ca întreg se aplică doar picturilor-lui-Pegas sau picturilor-lui-centaur.

Mai mult, putem chiar separa două predicate unilocale din

[49] Corespondență din octombrie 1976, pe care o citez aici cu - permisiunea sa.

întreg: „imagine” și „de (un/o)”. Acum, „de un/o”, aplicându-se aici tuturor descrierilor și imaginilor figurative, coincide, presupun, cu „ *reprezentant ”* al lui Eberle . Restul este folosit din nou în această separare, ca modificator subordonat . Conform acestui fapt și în conformitate cu ceea ce spune Eberle, relațiile extensionale implicate pot fi reprezentate prin intermediul unei diagrame, cum ar fi cea prezentată în Figura 3.

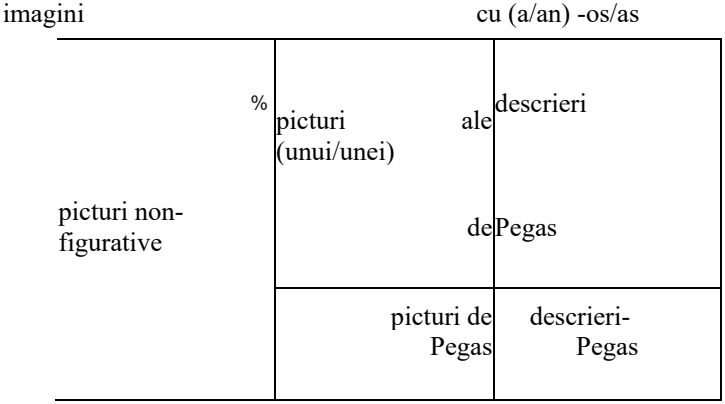


Figura 3

Diferite diviziuni sunt folosite pentru scopuri diferite ; niciuna nu este singura corectă sau singura care poate fi făcută. Root mi-a subliniat că descompunerea în „frame” și „of Pegasus” nu dezvăluie, așa cum este necesar pentru analiza similarității de sens din eseul meu, că „frame of Pegasus” este un compus al cuvântului „Pegasus”. Din acest motiv, alternativa potrivită este descompunerea în „frame of” și modificatorul subordonator „Pegasus”.

Acest lucru răspunde plângerilor constante conform cărora tratarea predicatelor de tipul în cauză ca și cum ar fi unilocale ne privează de anumite inferențe legitime și ne împovărează cu nenumărate predicate neconectate; deoarece recunoașterea faptului că aceste predicate unilocale sunt, totuși, așa cum s-a demonstrat, divizibile, ne autorizează să luăm în considerare relațiile dintre „imagine-unicorn” și „imagine-centaur” și relațiile lor cu „imagine” și „a unui/unei”. Și ca răspuns la obiecția formulată cu mult timp în urmă de Alonzo Church și asupra căreia insistă frecvent alții de

atunci, vânătorii de lei și vânătorii de tigri constituie diferite tipuri de subclase de vânători, chiar și în Antarctica - subclasele se disting prin utilizarea „leu" sau „tigru" ca modificatori care restricționează „vânător ".

Inițial, eram dispus să admit orice cuvânt sau sintagmă care conține un termen compus (astfel încât „ *bătălie",* de exemplu, să fie considerat un compus al cuvântului „ *liliac"),* deoarece acest lucru părea complet inofensiv. Dar singurele compuse relevante pentru sens sunt, evident, cele în care termenul compus (de exemplu, „unicorn") este folosit ca modificator al adăugării compuse (de exemplu, „imagine cu un/o"). Evident , acest lucru diferă semnificativ de cazuri precum adăugarea prefixului „descuraja *"* la „gent *"* sau „ *al meu",* deoarece „detergent *"* și „determina *"* cu greu servesc la identificarea subclaselor de lucruri care trebuie prevenite.

Toate acestea, cred, sunt perfect compatibile cu ideile lui Eberle și cu analizele interesante pe care le dezvoltă cu privire la cvasi-semnificații. El are cu siguranță dreptate când ne amintește că o descriere a unei descrieri a lui *k* nu este o descriere a *lui k, iar* eu am subliniat în altă parte *(WW,* III, 2) că nici măcar o imagine a unei imagini a lui *k* nu este întotdeauna o imagine a *lui k.* Sub termenul „extensie secundară" am grupat în general toate extensiile non-primare, dar acestea pot fi (corect) clasificate în secundare, terțiare și așa mai departe. Cu toate acestea, numai cu extensiile propriu-zise secundare și chiar numai cu descrierile s-a ajuns la concluzia că doi termeni nu ar putea avea niciodată același înțeles . Totuși, acesta nu a fost unul dintre obiectivele eseurilor mele și nici un rezultat care nu poate fi modificat prin impunerea unei restricții mai mult sau mai puțin rezonabile, cum ar fi restricția asupra modurilor de compunere care nu oferă extensii secundare diferite pentru fiecare dintre cei doi termeni *{PP,* p. 238).

«

4. *Referința din art.*

Monroe Beardsley prezintă un compendiu de comentarii care

variază de la formulări bine gândite ale celor mai frecvente critici până la câteva întrebări noi și incisive [50]. Are dreptate când sugerează că relația dintre o pictură și ceea ce reprezintă aceasta—

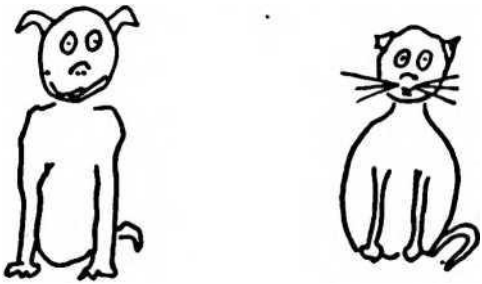
Acesta diferă prin aspecte importante, în relația dintre un termen sau o descriere și ceea ce se aplică sau descrie, iar acest lucru se observă în mod special în faptul că cuvintele pot fi combinate cu alte cuvinte pentru a forma propoziții, în timp ce imaginile nu se combină în acest fel, nici cu alte imagini, nici cu cuvinte. Astfel, un termen *T* se aplică *unui,* dacă și numai dacă, *„Ta".* Acest lucru este adevărat, în timp ce nu avem nimic analog în cazul unei picturi. Dar această diferență nu mi se pare că ascunde funcția obișnuită a descrierii și reprezentării ca denotație în diferitele tipuri de sisteme simbolice. A considera că denotația depinde de și rezultă din enunț este complet gratuit. Oricât de mult s-ar aplica „stea strălucitoare", complet independent de includerea sa în enunțuri, anumitor obiecte - „ Babe Ruth lovește un *home run"* se aplică anumitor evenimente, iar „Churchill" unei anumite persoane - picturile cu stele, cu Babe Ruth lovind un home *run* sau cu Churchill se aplică acestor obiecte , acestor evenimente sau acelei persoane. O pictură cu pere se aplică nu mai puțin decât cuvântul „pere" la ceea ce se află sau se pune în borcan. Pe de altă parte, o partitură muzicală, așa cum o văd eu, se aplică interpretărilor sale într-un mod foarte similar și este la fel de indiferentă față de ele, ca în cazul unui enunț și al unei comenzi *(LA,* pp. 153, 199-200). Această relație comună de aplicare sau de reprezentare, o numesc *denotație* - și fac acest lucru nu cu intenția de a exclude, ci mai degrabă de a prezenta o investigație asupra diferitelor tipuri de denotație în diferite sisteme simbolice, precum și a relațiilor dintre denotație și celelalte tipuri de referință.

Trebuie să fac o mică obiecție la propunerea lui Beardsley, de a determina ce constituie reprezentare – sau ce considerăm în general o reprezentare „naturalistă" sau „realistă" – pe baza asemănării dintre tablou și ceea ce este pictat, cu condiția să ținem cont de faptul că

[50] În *„Limbaje ale artei și critică de artă",* Erkenntnis 12 (1978) 95-118.

asemănarea este o chestiune variabilă și relativă, care urmează obiceiurile reprezentării în aceeași măsură în care le direcționează.

Pe de altă parte, nu sunt deloc de acord cu afirmația lui Beardsley conform căreia imaginile nu se pot referi la ceva general. „Imagine de vultur" care apare în dicționar nu descrie un anumit vultur sau vulturi dintr-o anumită specie, ci vulturi în general. În Figura 4, avem două imagini: una este o „imagine de câine", iar cealaltă este o „imagine de pisică". Niciuna nu reprezintă vreun animal anume, nici vreo specie anume de câine sau pisică.



Insistența lui Beardsley că:

> „Imaginea unei piscicole* care însoțește definiția cuvântului «piscicole» în dicționarul meu nu poate desemna piscicolele în general, deoarece, dacă înfățișează o piscicolă cu șapte dungi negre oblice pe partea dreaptă și există piscicole cu mai multe sau mai puține dungi, acest lucru nu ar fi adevărat în cazul lor (sau aplicabil lor)."

Se referă la *„Mergus albellus",* o rață care locuiește în nordul Europei și Asiei. (Nota traducătorului)

Acest lucru pare să sugereze că fiecare pictură cu o zebră este o pictură a unei anumite zebre cu un număr specific de dungi (să zicem, 35 de dungi și jumătate?); și mă îndoiesc că vreo pictură realizată cu dalmațianul meu - chiar și o fotografie - ar avea numărul exact de

pete pentru a fi considerată o pictură a lui, conform cerinței implicite. Afirmația lui Beardsley:

> „Desigur, acest lucru ar putea fi făcut sau înțeles ca referindu-se la toți mergii prin intermediul unei convenții arbitrare; dar dacă ar aparține unui sistem simbolic ale cărui reguli semantice îi determină referința, atunci, în cazul în care ar denota întregul, ar trebui să-l interpretăm ca denotând mergii cu șapte dungi."

Sugerează o distincție curioasă între convențiile arbitrare și regulile semantice. Nu pot înțelege nici motivele, nici sensul acestei afirmații, conform căreia pictura șerpii ar trebui să se refere pe termen nelimitat la „o șerpă", mai degrabă decât la șerpi în general.

Beardsley este foarte interesat de exemplificare. Este la fel de fascinat de aceasta pe cât este de precaut față de ea; iar atitudinea sa pare să alterneze între afecțiune și aversiune. Comentariile sale despre exemplificare, în opinia mea, variază de la certitudinea absolută la eroarea absolută .

În primul rând, are dreptate când îmi cere să justific aplicarea greșită a termenului „exemplificare" în anumite cazuri, în care se ajunge doar la instanțiere . A spune că o pictură este de un anumit tip - a spune că este o pictură de Churchill sau o pictură de centauri - nu este echivalent cu a spune că pictura exemplifică o etichetă, ci doar că o instanțiază sau că posedă proprietatea de a fi o astfel de pictură. Exemplificarea, așa cum am subliniat, nu coincide cu inversa denotației, ci cu o subclasă caracteristică a acelei inverse: subclasa constituită de acele cazuri în care posesorul sau denotația se referă, ca un eșantion, la posesor sau la denotație . Dar faptul că mi-am recunoscut eroarea în utilizarea termenului „exemplificare" într-un pasaj nu implică nicio rectificare sau modificare a teoriei; și, de fapt, faptul că Beardsley observă eroarea mea în utilizarea unui eșantion demonstrează că înțelege exemplificarea mai bine decât presupune.

Nu pot fi întru totul de acord cu punctul de vedere adesea oferit de Beardsley , conform căruia conceptul de exemplificare ar putea fi eliminat complet fără nicio pierdere - întrucât singurul lucru care

contează este simpla posesie. Permiteți-mi să discut aici punctul meu de vedere, revenind în timp. Beardsley ar admite cu siguranță că o operă nu exprimă toate proprietățile pe care le posedă; și, de regulă, nu pare să obiecteze la teoria mea despre exprimare și nici nu oferă vreo alternativă. Pare să fie de acord că ceea ce este exprimat este posedat metaforic; și, evident, a exprima înseamnă a te referi într-un fel la ceea ce este exprimat. Astfel, obiecția lui Beardsley nu putea fi că conceptul de referință a unei opere la unele dintre proprietățile sale ar fi în sine de nesuportat, ci mai degrabă că distincția dintre proprietățile literale care sunt exemplificate și cele care sunt doar posedate este fie neclară, fie irelevantă în cazul operelor de artă.

El subliniază, de exemplu, că „a exemplifica", la fel ca „a exprima", nu face parte din vocabularul obișnuit al criticului. Desigur. „A exemplifica" aparține, mai degrabă, unui vocabular teoretic care poate fi folosit pentru a descrie și analiza acțiunile criticului. Indiferent dacă criticul folosește termenii „denotă", „înfățișează", „exemplifică ", „exprimă" etc., el se concentrează asupra a ceea ce simbolizează o lucrare sau la ce se referă aceasta prin unul sau mai multe dintre aceste proceduri. Iar un critic care s-ar concentra pe proprietăți care sunt posedate, dar nu exemplificate, s-ar îndepărta la fel de mult de obiectivul său ca un croitor care ar vorbi despre țesături în termeni de dimensiune, formă, greutate absolută etc., a țesăturilor din cartea sa de mostre. Croitorul sau criticul ar putea atrage atenția asupra anumitor proprietăți care pur și simplu sunt posedate - dimensiunea stângace a materialului unui eșantion sau depresiunea artistului în momentul producției - [51]ca ajutor pentru a înțelege modul în care eșantionul de material este folosit ca mostră sau cum pictura funcționează ca o operă de artă, mai degrabă decât ca o bucată de pânză colorată.

Beardsley protestează, afirmând că, deși practica prelungită nu stabilește clar distincția dintre proprietățile pe care o mostră de țesături le reprezintă și cele pe care nu le reprezintă, distincția dintre ceea ce exemplifică lucrarea și ceea ce nu exemplifică nu va fi nici

[51] Evident, opera nu posedă starea de spirit a artistului, dar are proprietatea de a fi fost realizată de artist atunci când era deprimat.

pe departe la fel de bine stabilită și nici la fel de ușor de perceput. Descoperirea a ceea ce exemplifică o poezie sau o pictură poate adesea, deși nu întotdeauna, să necesite timp, antrenament și chiar talent ; dar acest lucru demonstrează doar că operele de artă - exemplifică, în general, într-un mod mai subtil decât țesăturile dintr-o mostră de croitor. Atunci când este o problemă pentru noi să determinăm ce denotă un anumit termen, ce înfățișează o anumită imagine sau ce exprimă o anumită față, nu concluzionăm imediat că simbolul în cauză nu își îndeplinește pretenția de a denota, reprezenta sau exprima, cu atât mai puțin că conceptele de denotație, reprezentare sau expresie sunt complet goale.

Beardsley mai observă în treacăt că, în cazul unei opere de artă, nu există nimic comparabil cu sulul de material din care a fost decupată materialul mostrei. Dar acesta este un aspect secundar. Mostrele, chiar și în contextele cele mai clare și mai comune, nu sunt neapărat porțiuni ale unei cantități. Mica bucată de carton colorat de la producătorul de vopsea este o mostră a culorii corespunzătoare , dacă este suficient de asemănătoare, chiar dacă a fost realizată cu cerneluri tipografice. Tortul de ziua de naștere din vitrina brutăriei este o mostră a unora dintre proprietățile sale, indiferent dacă sunt comandate sau coapte în cuptor și alte prăjituri similare.

Beardsley, însă, se plânge, pe bună dreptate, că uneori am asociat în mod eronat exemplificarea cu accentul. Operele de artă, precum țesăturile dintr-un eșantion de croitor , pot de fapt exemplifica unele dintre proprietățile lor mai puțin vizibile, nu pe cele care atrag cea mai mare atenție . Țesăturile tip eșantion, tăiate în formă de gogoașă, ar atrage puternic atenția prin forma lor , fără a o exemplifica, în timp ce ar putea exemplifica proprietăți de luciu, intensitate și așa mai departe, care ar putea fi percepute doar printr-o examinare atentă. În mod similar, un cvartet remarcabil de rapid, lent sau cu o sonoritate deosebită nu poate exemplifica niciuna dintre aceste proprietăți, ci mai degrabă un model ritmic sau melodic complex; iar o pictură care are în mod clar o dimensiune enormă este mai puțin potrivită pentru a exemplifica această proprietate decât, să

zicem, anumite relații de culoare în benzi de lățimi variabile. Indiferent de importanța unei proprietăți exemplificate, aceasta poate fi mai degrabă rezultatul exemplificării decât cauza acesteia.

Beardsley consideră cel mai tulburător aspect al ceea ce el numește o carte tulburătoare a fi exemplificarea și solicită constant clarificări suplimentare. Dacă ceea ce dorește este un set de - instrucțiuni generale pentru a determina ce exemplifică o operă , îmi voi amâna răspunsul până când va putea oferi instrucțiuni generale pentru a determina ce descrie sau reprezintă o operă. Dacă obiecția sa este că, deși este ușor de spus, cel puțin în cazuri specifice, ce descrie un text, ce înfățișează o pictură sau ce exprimă un cvartet, în timp ce nu este posibil să se spună ce exemplifică oricare dintre ele, poate că lasă terminologia să-i stea în cale. Cu siguranță nu presupune că un astfel de comentariu critic constă într-un catalog aleatoriu al proprietăților pe care le posedă o operă sau că a cunoaște o operă echivalează cu observarea unor astfel de proprietăți fără discriminare. O parte vitală a cunoașterii estetice, în special, deși nu exclusiv, în cazul operelor abstracte, constă în determinarea proprietăților pe care o operă nu numai că le posedă, ci le și *implică* . Proprietățile semnificative ale unei opere sunt, am putea spune, cele cărora le acordă importanță. Acest lucru trebuie luat în considerare, într-un fel sau altul, și o fac cu titlu de exemplu. Beardsley nu oferă nicio alternativă .

Afirmând că experiența estetică este cognitivă, nu subliniez identificarea ei cu conceptualul, discursivul sau lingvistic. Prin „ - cognitiv ”, includ toate aspectele legate de cunoaștere și înțelegere, de la discriminarea perceptivă prin recunoașterea tiparelor și intuiția emoțională până la inferența logică. Beardsley înțelege acest lucru destul de ezitant. Pare să uite complet atunci când scrie că unii critici au spus despre Dubuffet că acesta „reflectă cele mai amenințătoare aspecte ale timpului nostru”, în timp ce alții i-au lăudat arta pentru că este „binevoitoare și plină de compasiune”, fără nicio urmă de pretenții cognitive . A percepe o operă ca fiind binevoitoare și plină de compasiune este, pentru mine, la fel de mult o chestiune cognitivă pe cât reflectă aspecte ale timpului nostru. Mai mult, Beardsley se

opune acceptării afirmației mele că un autoportret al regretatului Rembrandt poate dezvălui relații noi și semnificative. Dar Beardsley știe, la fel de bine ca și mine, că după ce petrecem câteva ore într-o expoziție, navigăm într-o lume vizuală complet diferită de cea pe care am părăsit-o la început. Vedem ceea ce nu vedeam înainte și vedem asta într-un mod nou. Am *învățat.*

Orice fel de cunoaștere implică descoperire ; iar importanța pe care o acord acestui aspect al experienței estetice i se pare lui Beardsley incompatibilă cu virtuțile estetice clasice ale unității, echilibrului și vitalității. El nu poate înțelege de ce. Ceea ce contează este modul în care sunt atinse aceste calități. Indiferent dacă sunt atinse prin mijloace triviale sau vulgare, ele au un interes estetic redus. Dacă sunt atinse prin mijloace subtile sau originale sau prin reacția la neobișnuit, ele pot contribui la excelența estetică; dar atunci sunt implicate invenția, descoperirea și cunoașterea. Și nu sunt sigur, mai ales în lumina noii istorii a artei, că lipsa unității, dezechilibrul și morbiditatea nu pot revendica o anumită valoare estetică.

Deși aceste note nu acoperă tot ce a scris Beardsley, sper că pot contribui la restabilirea autorității esteticii americane.

Notația ocupă un loc important în dezvoltarea teoriei mele despre semne, iar în muzică găsim cele mai cunoscute exemple DE notație în arte. Prin urmare , multe dintre lucrurile pe care le spun despre muzică se aplică și notației, care poate crea cu ușurință o impresie falsă. Jens Kulenkampff are dreptate să sublinieze că, în opinia mea, notația nu este muzică, că o partitură muzicală nu este o lucrare muzicală și că principalele caracteristici estetice ale muzicii nu pot fi înțelese în termenii caracteristicilor simbolurilor notaționale.

Operele muzicale constau în interpretări, iar acestea funcționează, în general, în artă și în construirea lumii într-un mod cu totul diferit față de o partitură muzicală.

Kulenkampff [0] citează și discută un paragraf din *Limbajele artei* în care spun că interpretarea unei opere muzicale în notație standard, deși nu este total denotativă, este mai degrabă descriptivă decât figurativă *[reprezentațională,* deoarece este scrisă într-un sistem sintactic distinct. În urma conversațiilor cu Vernon Howard și a

reflecțiilor ulterioare, văd că este necesar să se introducă unele modificări la această idee. Considerând-o doar în raport cu proprietățile prescrise în partitură - proprietățile comune tuturor interpretărilor (corecte) ale lucrării - o interpretare nu aparține unui sistem articulat sintactic și semantic, unde anumite sunete sau game de sunete se corelează doar cu personajele din partitură. Dar, deși *conformitatea* O partitură muzicală permite identificarea unei - interpretări cu o lucrare specifică, o interpretare

[20] Jens Kulenkampf, „Muzica considerată o modalitate de creare a lumii", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981) 254-258. În mod obișnuit, funcționează în spectrul total al sunetului ; adică, într-un sistem dens, astfel încât fiecare diferență de sunet - cele apreciate în interpretările corecte sau cele dintre interpretările corecte și cele incorecte - stabilește o diferență. Dacă o interpretări care funcționează în acest fel denotă, atunci este mai degrabă figurativă decât descriptivă. Desigur, adesea, de asemenea, exemplifică sau exprimă în schimb și în alte sisteme.

Kulenkampff s-a străduit, de asemenea, să sublinieze modul în care muzica participă la construirea lumii. Modul în care pictura figurativă construiește lumi este extrem de clar pentru oricine a pășit într-o lume nouă după ce a văzut o expoziție de succes. Picturile abstracte recombină și reevaluează proprietățile prin exemplificare și expresie și pot face ca tot ceea ce vedem să fie „încadrat în întinderi geometrice , să se învârtă în cercuri sau să se împletească în texturi arabesc" (*WW* p. 105). Muzica non-denotativă acționează similar în ceea ce privește proprietățile publicului, dar nu exclusiv; căci ceea ce auzim poate exemplifica proprietăți ale ceea ce vedem. Un public și un eveniment vizual pot exemplifica atât literal un model de - elemente multiple, deschis opuse, cât și metaforic conflictul existent, iar o „poezie, o pictură și o sonată pentru pian pot exemplifica literal și metaforic unele dintre aceleași caracteristici" (WTUp. 106).

5. *Reprezentarea ca denotație*

Jennifer Robinson examinează relația dintre reprezentare și

referință într-un eseu pătrunzător și original . [52]Această lucrare lucidă aruncă adesea, poate fără să vrea , o lumină dură asupra unora dintre punctele de vedere pe care le discută . Așa -numita teorie „ cauzală” (sau mai degrabă „istorică”) a referinței pare să submineze doctrina actuală și impecabilă conform căreia un termen denotă ceea ce denotă pentru că este folosit în acest fel. Și dacă punctul de vedere aparent opus al lui Frege este că un termen denotă ceea ce denotă datorită sensului său, ne întrebăm de ce are sensul pe care îl are - mai degrabă decât să presupunem că acest lucru se datorează faptului că este folosit în acest fel. Dar aceste observații sunt ale mele, nu ale lui Robinson, și este adevărat că reflectă o lipsă de informații și anumite prejudecăți față de teoriile sensului în cauză.

Sunt impresionat de întrebările dumneavoastră referitoare la modul în care teoria lui Frege poate trata metafora și cum poate trata teoria lui Saul Kripke reprezentarea ficțională ; și nu am nicio idee ce ar putea răspunde susținătorii acestor teorii . Consider că discuția dumneavoastră detaliată despre punctele forte și punctele slabe ale celor două teorii ale sensului ca mijloc de explicare a reprezentării, reprezentării ficționale și reprezentării , este revelatoare și, de regulă , convingătoare .

sa : „Ei bine, o pictură care intenționează să o reprezinte pe regină trebuie să fie o aplicație *[cartografiere]”* „ A atribui proprietăți picturale proprietăților reprezentate ale reginei” este, în realitate, destul de imprudent; căci, dacă nu impunem anumite limitări asupra tipului de aplicație sau asupra sistemului în cauză, va exista și o anumită aplicare a aceleiași picturi la orice alt obiect. Mai târziu, el insistă însă asupra dependenței sale de context. Nu trebuie să uităm că numai relația cu un sistem dat face ca pictura să o reprezinte pe regină; iar a spune că pictura o reprezintă pe regină fără nicio restricție este tactic echivalent cu a spune că o reprezintă pe regină în raport cu sistemul în cauză , în contextul dat.

Comentariile lui Robinson despre tratarea reprezentării în **Limbajele artei** sunt scurte și destul de indirecte. Spre începutul

[52] „Două teorii ale reprezentării”, *Erkenntnis* 12 (1978) 37-53.

eseului său, el scrie că, pentru scopurile sale actuale, va accepta - afirmația mea că o imagine care reprezintă un obiect trebuie să se refere la acesta. La final, el suspectează că reprezentarea și reprezentarea-ca-nu pot fi explicate pe deplin ca specii de referință. Înțeleg de ce. Reprezentarea literală a unui obiect real, cred, poate fi explicată ca denotație - conform unei interpretări oarecum largi a termenului „denotație" - prin intermediul unei imagini care funcționează în cadrul unui sistem simbolic de un anumit tip. Pe de altă parte, reprezentarea- ca-și reprezentarea fictivă nu au nicio legătură cu ceea ce denotă o imagine, ci cu etichetele de un anumit tip pe care le denotă imaginea; diferența față de reprezentarea obișnuită constă mai mult în direcție decât în tipul de referință. Reprezentarea, reprezentarea-ca-și- reprezentarea fictivă pot fi explicate *în termeni de,* mai degrabă decât *ca,* specii de referință.

Søren Kjcfrup scrie că nu are nimic împotriva teoriei mele despre reprezentare, ci dorește să o „lărgească și să o reformuleze [53]". Efortul său mi se pare mai degrabă unul complementar; și, întrucât am fost adesea acuzat că uit faptul că un simbol se referă la orice și se referă la ceea ce se referă doar ca o consecință a acțiunilor și intențiilor unui utilizator, aș spune, încă o dată, că aparenta mea neglijență este în sine intenționată . Desigur , o marcă sau o pictură devine un simbol, la fel cum o bucată de lemn devine o traversă de cale ferată, prin utilizarea reală sau intenționată la care este dată de oameni, alte animale sau mașini [54]; dar atât caracteristicile, cât și funcțiile simbolurilor și ale traverselor de cale ferată pot fi studiate independent de actele, credințele sau motivele oricărui agent care ar fi putut produce relațiile - referențiale sau mecanice - implicate . În abordarea mea a unei teorii a simbolurilor, am examinat tipurile de funcții și sistemele referențiale, lăsând cu bucurie altora întrebările despre cine a creat sistemele și de ce. Versiunea radicală a teoriei

[53] În „Acte de vorbire ilustrate", ibid., pp. 55-71.

[54] A admite că referința unui cuvânt poate depinde de utilizarea sa nu implică neapărat că utilizarea respectivă este efectuată de ființe umane și nici că utilizarea este mai degrabă intenționată decât accidentală.

actelor de vorbire oferită de Kj(j>rup când scrie: „A te referi la ceva înseamnă a îndeplini un act de un fel foarte special - iar actele pot fi îndeplinite doar de ființe umane conștiente -" mi se pare destul de greșită. Glonțul ucide, la fel ca și pistolarul; scoica de pe plajă, și nimic altceva, este ceea ce îmi taie piciorul și nu trebuie să întreb cine a lovit mingea sau dacă pur și simplu s-a rostogolit și a căzut de pe raft, ca să știu cum sare.

Astfel de considerații, împreună cu observația că referința se referă adesea mai mult la interpretarea receptorului decât la așteptările vorbitorului și uneori la niciuna, l-ar fi putut determina pe unul dintre principalii susținători ai teoriei actelor de vorbire să o abandoneze sau, cel puțin, să o modifice drastic [55]. Rețineți, în plus, că, deși suntem capabili să consimțim , prin autorizare, ca practic orice să denoteze orice altceva, nu putem permite atât de ușor ca ceva să reprezinte sau să descrie ceva . Denotația făcută va constitui o reprezentare sau o descriere numai dacă ceea ce denotă aparține sau funcționează în cadrul unui sistem reprezentațional sau descriptiv ; [56]iar pentru a realiza acest lucru este nevoie de ceva mai mult decât un act de vorbire.

La începutul eseului său, Kjtj>rup scrie, referindu-se la cele două întrebări „Ce denotă această pictură sau la ce se referă, dacă într-adevăr denotă sau se referă la ceva?" și „Ce fel de pictură este aceasta?", care

> „Ele diferă esențial unele de altele; aparțin unor domenii diferite ale logicii, ca să spunem așa. Se poate spune că doar cea din urmă este o întrebare strict picturală , și anume, în măsura în care

[55] Vezi eseul nepublicat de John Searle, scris pentru comemorarea - aniversării lui Cassirer, care a avut loc la Hamburg în octombrie 1975. Argumentul care apare în a treia parte a lucrării mele, de la început până la acest ultim paragraf, este, în mare măsură, unul dintre cele subliniate de Searle.

[56] Decretul ar trebui să fie: „Fie *p,* care funcționează ca simbol într-un sistem pictural (sau descriptiv), *k."* Dar dacă nu ar exista un sistem pictural (sau descriptiv) cunoscut în care *p* să denote *k,* ar trebui să oferim un nou sistem care să servească drept sistemul nostru S.

poate fi răspunsă doar prin analiza unei imagini date și a unui sistem pictural specific, fără a ține cont de contextul non-pictural. Prima , însă, este de un tip mai general, atât pentru că poate fi pusă și răspunsă exact în același mod ca, de exemplu, în cazul enunțurilor verbale și al obiectelor picturale, cât și pentru că răspunsul său trebuie să provină dintr-o analiză și o înțelegere generală a situației comunicative reale în ansamblu."

Asta mă lasă perplex. Mi se pare că întrebările legate de apartenența unui tablou la o anumită clasă și de un anumit tip a unei descriere seamănă foarte mult cu întrebările legate de ce denotă - tabloul și descrierea. Așadar, „ Câinele de pază morocănos, lătrător și mușcător al Marii Britanii " este, la prima vedere, în mod clar o descriere a unui câine făcută de Churchill , așa cum orice tablou ar putea fi o descriere a unui câine făcută de el.

Prin evidențierea diferenței dintre reprezentarea unui talicual *\soandsof* și* „Să fie o imagine asemănătoare [cutare imagine *],* am subliniat și interrelația lor. Teoria mea extensională tratează ambele întrebări în termeni de denotație : una ca o întrebare referitoare la ce denotă o imagine, cealaltă ca o întrebare referitoare la ce denotă imaginea. Mi se pare oarecum ciudat că Kj<J>rup nu a încercat să abordeze ambele întrebări și în termeni de acte de vorbire . În schimb , atunci când oferă o explicație a ceea ce implică reprezentarea unei imagini asemănătoare, el presupune noțiunea de a fi o imagine asemănătoare. De exemplu, condiția *c,* pe care o propune în Secțiunea 9, începe astfel:"

„Imaginea C este considerată o reprezentare-R într -un limbaj pictural LP, pe care producătorul Pr îl cunoaște și crede că publicul său P îl cunoaște."

Dacă este capabilă să admită ce înseamnă ca o pictură să fie considerată o reprezentare R într-o limbă cunoscută , fără nicio explicație bazată pe acte, intenții sau credințe, despre cum a ajuns pictura să fie considerată ca atare în limba respectivă, atunci de ce nu acceptă fără nicio explicație, cu aceeași liniște, ce înseamnă să

consideri că o pictură denotă cutare lucru într-o limbă cunoscută?

Reproduc aici traducerea acestui termen oferită de Jem Cabanes în versiunea sa a lucrării „ *Limbaje ale artei" (vezi* p. 11). (Nota traducătorului)

Mai mult, însăși ideea de a formula referința în termenii credinței producătorului de simboluri mă face să mă simt inconfortabil . Cât de puternică trebuie să fie credința? Și cât de bine justificată trebuie să fie? Este credința suficientă, chiar dacă este complet greșită? Și de ce este considerată credința producătorului drept ceea ce determină referința , chiar și atunci când receptorul poate înțelege simbolul - diferit sau deloc?

Pe de altă parte, Kjcf)rup percepe importanța căutării unei liste coordonate de simboluri care să cuprindă atât sistemele picturale, cât și pe cele lingvistice — importanța, de exemplu, a examinării dacă se poate stabili ceva analog relației subiect-predicat găsite în limbaj în cazul unui sistem pictural. Iar efortul său de a defini conceptul de *ilustrație este original și interesant. Sunt* sigur că nu crede că a spus încă ultimul cuvânt pe această temă, dar ne-a lăsat cel puțin câteva indicații inițiale.

***

Deși începe cu ceea ce pare a fi o dispută pur terminologică, Richard Martin încheie unul dintre eseurile sale cu o respingere completă a majorității tezelor principale din *lucrarea „Limbajele artei* și *modalitățile de a crea lumi"**. El se opune utilizării „denotației" ca și cum aceasta ar cuprinde atât descrierea verbală (predicație, denumire), cât și reprezentarea picturală, scriind următoarele:

„Există o lungă tradiție care concepe «denotația» într-un mod mai restrâns, reprezentând doar o relație între cuvânt și obiect, și nu relația existentă între un..."

[26] „Despre unele relații estetice”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981) 275-277.

> o entitate non-lingvistică și un obiect... Comportamentul cuvântului „denotă” este supus exact acelorași reguli semantice ca și termenul „adevăr”. Ar fi neînțelept să ne opunem unor utilizări și reguli atât de bine înrădăcinate în acest punct.

Foarte bine, folosește orice cuvinte dorești, atâta timp cât *precizezi* clar cum le folosești. Dar asta nu-l va satisface . El nu numai că se opune utilizării termenului „denotație ” pentru a desemna o relație care include atât descrierea, cât și reprezentarea, dar se opune și ideii însăși a unei astfel de relații generice și ideii însăși a unei relații de referință sau simbolizare care este încă prea largă. Într-un pasaj surprinzător pentru cineva atât de devotat sistematizării formale, el scrie:

> „Nu este clar că relațiile de reprezentare, exprimare și exemplificare sunt relații *simbolice* în sens strict . Mai degrabă, ele sunt *sui generis. ”* fiecare având propria structură.”

și mai târziu:

> „Opera de artă nu le *reprezintă* și nu le «ocupă locul»... A simboliza înseamnă a lua locul, într-un scop sau altul. O pictură nu ia locul a ceea ce reprezintă, exprimă sau exemplifică.”

Și dacă ne întoarcem și mai departe, cum poate un cuvânt să „înlocuiască” un obiect nonverbal desemnat? Nici în interiorul unui limbaj, unde obiectul nonverbal nu poate fi găsit, nici în afara limbajului, unde cuvântul nu se prezintă ca un cuvânt, cuvântul nu poate înlocui obiectul . Dar mi se pare destul de clar că un portret *reprezintă* sau se referă la obiectul său și că orice reprezentare picturală reprezintă, este o etichetă a sau se referă la ceea ce reprezintă . Adevărata problemă nu este legată de terminologie, ci dacă descrierea, reprezentarea și așa mai departe sunt toate *sui generis.* A spune că diversele relații sunt *sui generis* nu poate însemna că nu au exact aceeași structură; diferența de structură nu le

împiedică să aibă proprietăți semnificative în comun sau un număr rezonabil de proprietăți importante proprii. Faptul că relațiile sunt rzzz *generis* poate însemna doar că proprietățile lor comune și proprietățile oricăror alte relații care le includ nu sunt semnificative, ci sunt, în realitate, fructe nelegitime ale *unor uniuni ad-hoc.* Susțin, dimpotrivă, că descrierea și reprezentarea au afinități evidente și importante și că aceste relații, împreună cu exemplificarea și exprimarea și multe alte relații, au proprietăți comune importante și caracteristici ale relațiilor referențiale, unde ceva reprezintă, se referă la, simbolizează altceva sau chiar pe sine însuși [57].

Nu sugerez în niciun caz că diferențele specifice dintre aceste relații ar trebui trecute cu vederea; mai degrabă, recunoașterea genurilor care cuprind diverse relații ne invită să examinăm diferențele dintre specii, cu scopul de a oferi o bază bine organizată pentru o teorie generală a simbolurilor. Refuzul lui Martin de a presupune că există simboluri non-serbale, deoarece relațiile pe care le numesc simbolice au ceva important în comun, mă dă înapoi cu un pas în înțelegerea naturii artelor, științelor și limbajului. O astfel de poziție împiedică, de exemplu, recunoașterea faptului că atât exemplificarea, cât și exprimarea urmează direcția opusă celei a denotației și că diferența lor față de celelalte depinde de diferența dintre literal și metaforic.

În acest sens, atunci când Martin vrea să vorbească în general despre relațiile pe care le numesc referențiale, el se referă la ele ca relații estetice. Aceasta este o descriere extrem de incomodă, deoarece aceste relații sunt comune atât contextelor estetice, cât și celor non-estetice [58].

La începutul discuției sale, Martin scrie că exemplificarea nu implică existența vreunui parametru , nici pentru pictor, nici pentru privitor, „exemplificarea fiind independentă de aceștia”. Dar dacă

[57] Nu „subsum [aceste] relații sub denotație”, așa cum sugerează Martin undeva, ci mai degrabă sub relația mai largă de referință. Exemplificarea și exprimarea *nu* sunt relații denotaționale, ci referențiale.

[58] Acest lucru este valabil chiar și în cazul exemplificării, chiar dacă este un simptom al esteticului. Vezi și IV, 6.

faptul că o anumită etichetă etichetează lucrurile pe care le etichetează implică un astfel de parametru, cum poate eticheta care etichetează un anumit lucru să fie independentă de un astfel de parametru? Mai mult, întrucât aceasta variază evident în funcție de context și de persoana care etichetează eticheta *x,* care sunt exemplificate de *x,* s-ar putea spune, prin urmare, că exemplificarea este dublu dependentă.

Mai târziu, apare un pasaj deosebit de curios:

> „Nu s-a spus nimic până acum despre caracterul referențial al acestei relații. Diversele relații estetice nu sunt subsumate aici referinței sau denotației , așa cum se întâmplă la Goodman... Pentru a stăpâni referențialitatea «Exemplului» trebuie să luăm în considerare o altă relație-reprezentare distinctă de cea dintre imagini și *proprietăți* (sau predicate, așa cum se întâmplă aici). Această relație-reprezentare este, desigur, foarte diferită de o alta care există deasupra ei, între obiecte și evenimente. Când ne ocupăm de aceasta, putem folosi (4) «a Repr $_{p}$ a».”

Cu alte cuvinte, exemplificarea, deși nu este subsumată referinței , este subsumată reprezentării , astfel încât descrierea și expresia sunt specii ale reprezentării generale! Dar cum poate fi reconciliată această utilizare anormală a „reprezentării” cu mica predică, citată mai sus, despre uzul înrădăcinat, sau cu dictonul că fiecare dintre relațiile „estetice” trebuie considerată „independentă”? Și dacă vrem, așa cum intenționez, să modificăm uzul obișnuit în scopuri tehnice, gruparea descrierii și exemplificarii sub „reprezentare” este încă, cu siguranță, dezastruoasă; deoarece ascunde diferența în direcția referinței dintre o relație care merge de la etichetă la etichetat și una care merge de la etichetat la etichetă (sau trăsătură corelată) - diferența dintre o relație *R și* una care este o subrelație a inversei lui *R.*

În discuția lui Martin despre expresie, apar două noi defecte. El presupune că expresia corespunde întotdeauna sentimentelor sau emoțiilor posedate de observatorul unei opere; de exemplu, persoana care „obține un sentiment de grandoare... dintr-o pictură”. În primul

rând, expresia nu este întotdeauna despre sentimente sau emoții; o pictură alb-negru poate exprima mișcare, greutate sau chiar culoare. În al doilea rând, sentimentul exprimat de o operă nu poate fi identificat cu sentimentul pe care îl evocă în privitor ; o pictură care exprimă durere poate evoca milă, o sculptură care exprimă ferocitate poate stârni frică, iar o rapsodie care exprimă sentimentalism poate inspira aversiune. Sentimentul exprimat de o operă nu trebuie neapărat să fie experimentat sau posedat literal de observator, ci mai degrabă posedat metaforic de opera însăși.

Martin conchide spunând: „Trebuie să punem o bază mai solidă pentru analiza estetică.” Într-adevăr.

6. *Tabele și declarații*

Deși limbile sunt evident încărcate de teorii, o limbă este, la prima vedere, destul de diferită de o teorie exprimată prin limbaj. O limbă nu face afirmații; este neutră în raport cu afirmațiile opuse și acceptă teorii diverse și conflictuale. O teorie face afirmații care pot fi negate prin același limbaj și reformulate în alte limbi.

Prin urmare, suntem surprinși de argumentul lui Richard Rudner conform căruia limbile nu pot fi distinse de teorii [59]; însă acest argument nu poate fi respins cu ușurință. Înțelegerea unei limbi nu înseamnă pur și simplu să cunoști termenii acesteia și cum să îi aranjezi în mod corespunzător; implică, de asemenea, să știi ce înseamnă sau, cel puțin, la ce se aplică. Dar dacă știm la ce se referă „om” și la ce se referă „muritor”, știm deja că afirmația „toți oamenii sunt muritori” este adevărată. Adevărul afirmației și aplicarea termenilor săi sunt interdependente . Determinarea uneia o determină pe cealaltă și, astfel, continuă argumentul, limbile și teoriile nu pot fi distinse una de cealaltă.

În ciuda a tot, se poate întâmpla, evident, să cunoaștem o limbă

[59] În „Arată sau spune: Incoerența dintre sistemele de simboluri”, *ErkenntnisW* (1978) 176-179.

— așa cum știu eu engleza — și să avem totuși îndoieli cu privire la adevărul multor afirmații făcute în ea.

acea limbă. De fapt, numai dacă înțeleg o limbă într-o anumită măsură pot începe să determin dacă unele dintre afirmațiile sale specifice sunt adevărate. Cum putem recunoaște aceste fapte evidente fără a reînvia distincția falsă, de mult discreditată de Quine, dintre analitic și sintetic, dintre întrebări interne și externe ? Problema noastră aici, cred, constă în natura cunoașterii unei limbi. A ști *totul* despre o limbă ar include cunoașterea valorii de adevăr a fiecăruia dintre afirmațiile sale; dar nimeni nu cunoaște o limbă în acest fel. Este un fapt că a ști totul despre un lucru ar echivala cu a ști totul despre toate; a ști totul despre vrabia care a căzut în Brooklyn ar însemna să știi exact câți ani, luni, săptămâni, zile, ore, minute și secunde au separat acel eveniment din momentul în care un anumit mandarin chinez și-a băut cea de-a nouăzeci și doua ceașcă de ceai în Xuzhou. Dar, într-un sens obișnuit, cunoașterea este parțială, iar prin expresia „ a cunoaște un termen" înțelegem ceva de o natură mult mai mică decât a cunoaște tot ceea ce se aplică. Înțeleg termenul „verde" în măsura în care cunosc unele lucruri care sunt verzi și altele care nu sunt, chiar dacă nu știu încă dacă alte lucruri sunt verzi sau nu (pentru că nu le-am văzut, nimeni nu mi-a spus, nu pot face nicio deducție din alte informații disponibile sau pentru că sunt cazuri îndoielnice). Pot înțelege un termen chiar și fără să știu nimic la care se aplică, dacă cunosc unele dintre relațiile extensionale pe care le are cu alți termeni pe care îi cunosc. Și cunosc o limbă dacă cunosc, în acest fel, parțial, unii dintre termenii ei. În acest sens, a cunoaște o limbă nu implică cunoașterea valorii de adevăr a tuturor afirmațiilor sale ; și astfel, a rămâne în întregime în limite—

În ceea ce privește extensionalitatea, limbajele se disting de afirmații și teorii.

Prin urmare, doresc să mențin distincția dintre limbaje și sisteme de simboluri și termenii, afirmațiile și alte simboluri verbale și nonverbale care constituie aceste limbaje și sisteme. De asemenea , cred că operele de artă nu sunt, așa cum sugerează uneori Rudner, sisteme de simboluri, ci mai degrabă simboluri în cadrul sistemelor.

Totuși, Rudner este preocupat în primul rând de anumite relații, în special de relația de contrast, opoziție sau incompatibilitate dintre teorii sau, mai general, dintre versiuni, care pot fi exprimate în aceeași limbă, în limbi diferite sau în sisteme de simboluri care nu sunt, în niciun fel, limbi. Aceasta este o problemă importantă și dificilă, foarte prezentă în partea mai avansată a cercetărilor mele în curs.

Recent, am auzit multe discuții despre anumite teorii care, în loc să fie logic incompatibile cu oricare altele, sunt „incomensurabile", astfel încât nu se pot stabili relații logice între ele, sau cel puțin aceste relații sunt indeterminabile. Termenul „incomensurabil " mi s-a părut întotdeauna oarecum nepotrivit, deoarece mărimile incomensurabile nu sunt incomparabile. Raza și circumferința unui cerc sunt incomensurabile , dar lungimile lor pot fi comparate între ele în termenii unei unități comune cu orice grad de precizie dorit. Presupun că presupusa disparitate dintre teorii, chiar și în cadrul aceleiași limbi, este mai amplă decât toate acestea. Fie că este vorba, atunci când luăm în considerare nu doar diferite teorii, indiferent dacă sunt sau nu exprimate în aceeași limbă , ci și versiuni și puncte de vedere prezentate în sisteme de simboluri care nu sunt limbi și care nu admit nici afirmații, nici valori de adevăr, ne confruntăm cu disparități de un fel destul de diferit.

Rudner face această indicație, folosind în acest scop sugestia mea că, deși o partitură muzicală poate fi cel mai bine construită ca o expresie denotativă similară cu

« --- urmat de ----------urmat de -------- « etc.

unde spațiile goale sunt umplute cu descrieri de note sau acorduri,

am putea interpreta alternativ acest lucru ca o afirmație similară cu

„În Opus 83 al lui John Doe, -------- este urmat de ------ , până la
care urmează » etc.

Considerată în acest fel, partitura muzicală are valoare de adevăr și menține, împreună cu alte partituri, relațiile propoziționale obișnuite de compatibilitate, opoziție și consecință . Rudner propune urmarea aceleiași proceduri cu toate simbolurile denotative, acoperind o mare parte a teritoriului care include descrieri. O pictură cu Babe Ruth bătând și lovind *un home run* este considerată ca și cum ar spune de fapt că Babe Ruth lovește mingea cu mingea și lovește *un home run;* prin urmare, astfel de picturi sunt, de asemenea, tratate ca enunțuri. Simbolurile nedenotative sunt excluse din toate acestea - de exemplu, picturile abstracte și muzica . Rudner subliniază că exemplificarea și expresia, la fel ca denotația, sunt forme de referință și sugerează tratarea unor astfel de lucrări și ca simboluri care fac afirmații despre ceea ce se referă .[60]

Aceasta este o propunere bine gândită și constructivă, dezvoltată în detaliu, dar ridică o serie de probleme. În primul rând, în timp ce corelația propozițională a unei partituri muzicale pare a fi indicată mai mult sau mai puțin univoc, acest lucru pare mai puțin clar în cazul unei descrieri verbale. Transformăm cu ușurință „Babe Ruth lovește mingea cu mingea și lovește *un home run"* în „Babe Ruth lovește mingea cu mingea și lovește *un home run" - dar* ce putem face cu „mașina lui John Doe, stricată, galbenă, 200 CP"? Mi se pare că un număr mare de propoziții candidate, cum ar fi „mașina galbenă de 200 CP a lui John Doe este stricată" și „mașina galbenă stricată

[60] Cititorul eseului lui Rudner ar trebui să observe, în treacăt, diferențele față de terminologia din *Limbajele artei.* De exemplu, am folosit „referent" *ca* termen general pentru a mă referi la orice, fie el denotat, exemplificat sau exprimat, rezervând *„conform"* pentru utilizări specifice . pentru ceea ce este denotat. Rudner folosește „ajus te" unde eu folosesc „referent".

de 200 CP îi aparține lui John Doe", au aceeași valoare. Ne aflăm într-o situație și mai rea atunci când avem de-a face cu picturi. Ce spune o pictură reprezentând Pădurea Neagră? Problema aici nu este pur și simplu că există corelații propoziționale alternative, ca în cazul descrierii verbale, ci mai degrabă că pictura, existentă într-un sistem simbolic nediferențiat, nu se rezolvă în elemente separate, asemănătoare cuvintelor, care formează secvențe asemănătoare propozițiilor. Astfel, orice corelație stabilită între o pictură și o afirmație este mult mai slabă și mai arbitrară.

Rudner nu trece cu vederea aceste probleme și nici nu le respinge cu ușurință. Răspunsul său, așa cum îl înțeleg eu, este că fiecare simbol sau versiune spune de fapt că se referă la ceea ce se referă de fapt. Astfel, descrierea automobilului spune de fapt: „Eu (seria de cuvinte) denot automobilul galben, stricat, de 200 CP al lui John Doe"; pictura spune: „Înfățișez Pădurea Neagră"; iar un rondeau plin de viață spune: „Exprim vioiciune". Probabil, descrierea automobilului ar fi adevărată sau corectă dacă și numai dacă un astfel de automobil ar exista. Dar ce ar putea constitui o imagine falsă sau eronată a Pădurii Negre? Conform acestui criteriu, orice înfățișează Pădurea Neagră ar fi considerat o pictură adevărată sau corectă; deoarece unicul scop al picturii este de a înfățișa Pădurea Neagră. O pictură care nu înfățișează Pădurea Neagră nu intenționează să facă acest lucru și, prin urmare, nu ar putea fi considerată o pictură falsă sau incorectă a Pădurii Negre. Pentru a lua în considerare picturile incorecte, ar trebui să interpretăm o pictură din Pădurea Neagră ca și cum ar spune ceva mai mult decât faptul că ceea ce înfățișează este Pădurea Neagră. Dar atunci trebuie să ne întrebăm: „Ce altceva spune?"; încă ne lipsește un principiu general clar care ne-ar permite să stabilim o singură corelație între o afirmație și o pictură.

Aceste observații nu constituie, în niciun caz, o critică cuprinzătoare sau concludentă a lucrării interesante în curs de desfășurare a lui Rudner, dar pot sugera unele dintre motivele pentru care, abordând același set de probleme, în mare parte din același punct de plecare, am urmat practic calea opusă (al VII-lea *Război Mondial*). În loc să asimilez scorurile, descrierile și imaginile unor

afirmații, consider că toate acestea sunt nedeclarative: un scor, o descriere, o imagine, o diagramă etc. pot face referire în diverse moduri sau pot fi un simbol referențial cu referință goală, dar nu afirmă nimic. Acest lucru evită dificultățile menționate mai sus; totuși , deoarece versiunile nedeclarative nu au valoare de adevăr, trebuie să începem să aprofundăm natura și criteriile pentru corectitudinea și incorectitudinea acestor versiuni. În loc să recurgem la adevăr, trebuie să căutăm o noțiune mai generală de corectitudine care poate, uneori, să subsume adevărul și, alteori, să concureze cu acesta. Acest lucru este dificil.

Deși, strict vorbind, picturile nici nu sunt și nici nu formulează afirmații, multe picturi - în special, dar nu exclusiv, picturile consecutive și în mișcare - „spun povești ” (vezi IV, 1 și 2), iar actul de a povesti pare mai apropiat de cel de a formula afirmații. Dacă o pictură spune o poveste, de ce nu ar trebui să fie adevărată sau falsă?

răspuns comun este că o pictură și un text pot spune aceeași poveste și că pictura este adevărată sau falsă doar indirect , doar în măsura în care textul este adevărat sau fals. Acest lucru este destul de rezonabil, cu condiția să nu deducem din aceasta că „a spune aceeași poveste” implică existența a ceva numit istorie, care nu este ea însăși o versiune, ci este întruchipată în diverse versiuni. Căci două texte care ar spune aceeași poveste ar fi, pentru aceste texte, intertraducibile; și este bine cunoscut faptul că traducerea nu este univocă și este foarte variabilă. Ceea ce trebuie păstrat în traducere depinde de context și de scop; nu există niciodată o conservare totală. Dar ce implică traducerea între un text, care este și formulează o afirmație, și o pictură, care nu este nici un text, nici nu formulează o astfel de afirmație?

O imagine, la fel ca un predicat, poate denota anumite evenimente (sau, în cazul ficțiunii, poate fi o *etichetă cutare).* Atunci când predicatele unui text denotă aceleași evenimente (sau sunt și etichete cutare), imaginea și textul sunt intertraducibile în această măsură; și s-ar putea spune despre imagine, chiar dacă nu face nicio afirmație, că este derivat adevărată sau falsă, în funcție de natura textului. Dar nu trebuie să uităm că, strict vorbind , este fals să

spunem despre o imagine că este adevărată sau falsă.

7. *Despre adevărul despre*

> „Lucrurile se înrăutățeau pentru Jones. Avocatul său , Lupoli, a recunoscut că mărturia despre Jones care fusese

[31] Și că nu ar trebui să existe un singur criteriu pentru a considera că două versiuni , verbale sau ilustrate, denotă aceleași evenimente. Mărturia dată de Truman, principalul martor al acuzării, a constat în declarații adevărate, în timp ce mărturia despre Jones dată de Falstaff, principalul martor al apărării, a constat în declarații false. Cu toate acestea, a declarat Lupoli, nicio declarație făcută de Truman nu a fost adevărată despre Jones și niciuna dintre declarațiile lui Falstaff nu a fost falsă despre el. Judecătorul l-a acuzat pe Lupoli că s-a contrazis în mod flagrant, l-a amenințat cu o citație pentru sfidarea curții și l-a amenințat că îi va refuza permisia de weekend.

> Observând expresia abătută a clientului său, Lupoli l-a luat pe Jones deoparte și i-a spus: „Ne vedem aici - la ora 9 dimineața. Am spus că ne vedem aici (când ne vedem luni) *și* că ne vedem mâine la ora 9 dimineața (când ne vedem în celulă). Faptul că ne vedem într-un anumit loc și la o anumită oră nu implică faptul că ne vedem la acea oră în acel loc; în acest fel, poate că îi pot demonstra judecătorului că o afirmație despre dumneavoastră care este adevărată s-ar putea să nu fie încă adevărată despre dumneavoastră."
>
> Luni, Lupoli și-a început pledoaria astfel: „Onorată instanță , cu toții vă recunoaștem talentul excepțional. Sunteți și jucător de golf. Dar vă las judecata, în lumina scorurilor pe care le-ați obținut în acest weekend, dacă sunteți un jucător de golf cu un talent excepțional. Martorii au depus mărturie despre Jones; Truman a spus adevăruri, Falstaff minciuni. Cu toate acestea, mărturia lui Truman nu a fost adevărată despre Jones, iar mărturia lui Falstaff nu a fost falsă despre Jones."

Dacă Jones nu a comis nicio crimă și aurul este galben, atunci

„Jones a comis o crimă sau aurul e galben."

Deși este adevărată și se referă la Jones, cu siguranță nu este adevărată despre Jones. Pe de altă parte, afirmația

„Jones nu a comis nicio crimă, iar aurul este albastru." Deși este fals și se referă la Jones, nu este fals și în privința lui Jones .

Ceea ce găsim aici sunt exemple ale unui fenomen nu mai general, uitat mai ales de logicieni, care ar putea fi numit *consolidare.* Nu poate fi reprezentat fidel prin intermediul unei simple conjuncții, așa cum reiese din fapte precum că apariția a ceva într-un anumit loc și la un anumit moment nu implică apariția acelui lucru în acel moment, în acel loc sau că a fi priceput și tâmplar nu implică a fi un tâmplar priceput.52 [Acest] aspect devine mult mai acut atunci când cineva încearcă să articuleze în mod adecvat forma logică a unui enunț precum „…"

„Smith este un cântăreț și este rău, dar nu este un cântăreț rău."

Totuși, ceea ce ne interesează în prezent nu este chestiunea generală a consolidării, ci conceptul de „ *adevărat despre".* Există două motive pentru care acest concept a primit puțină atenție: în primul rând, din cauza presupunerii eronate, exemplificată mai sus, că „ *adevărat despre"* este echivalent cu conjuncția dintre „ *adevărat "* și *„despre",* când în realitate această conjuncție nu este nici o condiție necesară, nici suficientă pentru *„adevărat despre";* și în al doilea rând, ca o consecință a incapacității de a înțelege că „ *adevărat despre"* joacă un rol important în discursul care trebuia să fie, în mod eronat—[61]

În esență, a jucat rolul mult mai slab de *„adevărat despre".* Un

[61] Poate că sunt legate de aceasta, deși oarecum îndepărtate , problemele ridicate în cartea lui Anthony Kenny , **Action , Emotion and Will** (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1963) și studiate mai departe în lucrarea lui Romane Clark, *Concerning the Logic of Predicate Modificators*, *Nous,* 4 (1970) 311-335, în lucrarea lui Donald Davidson, *The Logical Form of Action Sentences* *și* în Rescher, Nicholas, ed., * *The Logic of Decision and Action** (Pittsburgh: Pittsburg University Press, 1966), pp. 81-120.

predicat obișnuit sau o propoziție deschisă este în mod normal *adevărată pentru* anumite lucruri și nu este adevărată pentru altele, dar dacă o afirmație sau o propoziție închisă este adevărată pentru ceva, atunci este adevărată pentru orice [62]. A spune că o afirmație este adevărată despre Jones este exact același lucru cu a spune că afirmația este adevărată, indiferent dacă are sau nu legătură cu Jones. „Aurul este galben" este adevărat despre Jones în măsura în care Jones, ca orice altceva, este de așa natură încât aurul este galben. Întrucât în cazul afirmațiilor, „adevărat despre ", nu înseamnă nimic altceva decât

Conceptul că ceva este adevărat în raport cu o afirmație este superfluu și ar putea fi, de asemenea, abandonat în favoarea conceptului că ceva este adevărat în raport cu o afirmație [63]. Pe de altă parte, nu toate afirmațiile adevărate sunt *adevărate despre* Jones și nu toate afirmațiile adevărate despre Jones sunt adevărate [64].

După ce am clarificat faptul că *adevărat despre* nu este pur și simplu adevărat *despre* sau *adevărat* și că nu este nici conjuncția dintre *adevărat și despre,* vom aborda o problemă care necesită o analiză mai complexă. Unele cazuri în acest sens sunt destul de clare; altele necesită decizii dificile. Vom înțelege „despre" în sensul de *absolut despre,* așa cum se explică în „Despre *" (PP,* VI). O afirmație *S* este considerată a fi *despre k* dacă și numai dacă S are o consecință *T* care conține o expresie desemnatoare *k,* în timp ce *S* nu implică nicio parte a acelei expresii desemnatoare. Ne limităm

[62] Acesta este tocmai cazul degenerat al topicei semantice, conform căruia o afirmație formalizată cu cel puțin o variabilă liberă este adevărată (sau falsă) despre un obiect, dacă și numai dacă substituția uniformă a acelei variabile libere cu un nume al obiectului are ca rezultat un adevăr (sau o falsitate).

[M] este superfluu pentru scopuri practice precum ale noastre. Concepte analoage cu cel de „adevăr al", chiar și pentru propoziții închise, joacă un rol decisiv în definiția standard a adevărului dată de Tarski .

[15] „O afirmație adevărată despre Jones" pare să aibă la fel de multă ambiguitate ca și între „o propoziție care este atât adevărată, cât și despre Jones" și „o propoziție adevărată despre Jones".

atenția, deocamdată, la desemnarea expresiilor care ar putea fi formalizate ca constante, care sunt opuse atât termenilor compuși, cât și predicatelor. Având în vedere această limitare, putem folosi o formulare deosebit de precisă : S' este despre *k* dacă și numai dacă S nu implică propria sa generalizare în raport cu un nume al lui *k;* De exemplu, „d>U este despre *k* dacă *<"pk"* nu implică *"(x)cf)kx"* [65].

Acum luăm în considerare o disjuncție cu o componentă adevărată și una falsă:

„(1) Vermont este un stat sau Boston este un stat."

care este despre Vermont, despre Boston și adevărat - și, de asemenea, în mod clar fals despre Vermont. Dar pare destul de clar că *nu este* adevărat despre Boston. Cum este posibil acest lucru? Un răspuns oarecum naiv ar putea fi că (1) este compusă din două afirmații, dintre care doar una este despre Boston și una nu este adevărată. Dar acest lucru nu ar putea servi ca principiu general; deoarece (1) este logic echivalentă cu „Dacă Boston nu este un stat, atunci Vermont este un stat", unde toate componentele despre Boston sunt adevărate. Afirmațiile logic echivalente cu greu pot fi astfel încât una să fie adevărată despre ceva despre care cealaltă nu este adevărată.

Poate o propunere mai bună este că (1) nu este adevărată despre Boston deoarece (1) nu ne permite să distingem Boston de orice altceva într-un aspect important; indiferent de numele pe care îl punem în locul lui „Boston" în (1), disjuncția rezultată rămâne adevărată. Pe de altă parte, (1) ne permite astfel să distingem - Vermont de alte lucruri; deoarece rezultatul înlocuirii lui „Vermont" în (1) cu „Toronto", de exemplu , ar fi o afirmație falsă. Această explicație provizorie a motivului pentru care (1) este adevărată despre Vermont , dar nu este adevărată despre Boston, este analoagă cu cea oferită de analiza lui „despre", deși aici înlocuim adevărul cu

[65] Ceea ce se presupune aici este că *«<ț)k»* conține *«k»,* atâta timp cât *«x»* este liber în *«<px»* — pe scurt, că este vorba de *«(x) <j)x»* —.

implicația. De exemplu, „Totul este plictisitor și la fel este și *Emma”* nici măcar nu este o afirmație despre *Emma;* deoarece o afirmație nu este despre *k* dacă implică în raport cu tot ceea ce își propune să spună despre *k.* Cu toate acestea, ceea ce contează atunci când se ia în considerare ce este adevărat (1) nu este implicația, ci adevărul *care* derivă din înlocuirea lui „Boston” cu alte nume. Acest lucru nu este surprinzător; Căci, deși adevărul unei afirmații nu este o cerință pentru ca aceasta să fie adevărată despre ceva, adevărul joacă în mod natural un rol în explicarea adevărului *despre ceva,* pe care nu îl joacă în explicarea a ceva *despre altceva.*

Dacă (1) este așadar o afirmație adevărată despre Vermont, dar nu adevărată despre Boston, este (1) prin urmare falsă despre Boston? Nu putem declara în mod corect că (1) este o minciună despre Boston; deoarece, din moment ce Vermont este un stat, (1) nu implică niciun angajament cu privire la Boston și, prin urmare, nu conține nicio falsitate cu privire la acest oraș. În acest fel, se pare că, chiar și printre afirmațiile despre *k,* există unele care nu sunt nici *adevărate despre k,* nici *false despre k,* ci doar *vorbesc despre k.* Vorbele despre *k* pot fi fie adevărate, fie false.

Să luăm, așadar, în considerare o conjuncție care are o componentă adevărată și o componentă falsă:

„(2) Vermont nu este un stat și Boston nu este un stat.”

...care este despre Vermont, despre Boston și fals. Pare destul de clar că (2) este falsă despre Vermont. La fel ca (1), ne permite să distingem Vermont de alte lucruri; înlocuirea lui „Vermont” cu „Toronto” în (2) ar schimba valoarea de adevăr a întregului ca întreg - în acest caz, de la fals la adevărat. Acest lucru era de așteptat, deoarece (2) echivalează cu negarea lui (1). Și așa cum (1), deși adevărată, nu este adevărată despre Boston, tot așa (2), deși falsă, nu este falsă despre Boston. La fel ca (1), (2) nu ne permite să distingem Boston de orice altceva în modul descris. Dar aici se termină analogia ; căci, din moment ce o conjuncție, spre deosebire de o disjuncție, depinde de fiecare dintre componentele sale, (2) nu este pur și simplu nefalsă despre Boston, ci implică un angajament

adevărat despre Boston - este, pe scurt, adevărată despre Boston. Criteriul nostru provizoriu de diferențiere nu cuprinde acest caz.

În concluzie, până acum avem: (1) este adevărată despre Vermont, dar nu este nici adevărată, nici falsă despre Boston; (2) este falsă despre Vermont și adevărată despre Boston. Aceste cazuri inițiale au sfidat, într-o oarecare măsură, intuiția și au rezistat - primelor noastre încercări de a oferi o explicație uniformă. Înainte de a continua, merită să examinăm câteva condiții minimale de adecvare pe care *trebuie să le îndeplinească o definiție a „adevărat despre".* Am cerut deja implicit ca o afirmație să poată fi considerată adevărată despre *k* sau falsă despre *k doar* dacă ar fi despre *k;* și că nicio afirmație echivalentă cu o afirmație adevărată despre k (sau falsă despre) *k* nu ar fi, de asemenea, adevărată (sau falsă despre) *k.* În plus, putem insista în mod rezonabil că o afirmație și negația sa nu pot fi ambele adevărate despre *k și* nici nu pot fi ambele false despre *k.* Și, firește, nu este posibil ca o afirmație să fie atât *adevărată* , cât și *falsă despre* același lucru. Dar a fost mai bine să ne oprim aici pentru moment, pentru a evita pericole precum insistența că, dacă o afirmație este adevărată despre *k,* atunci negația sa este falsă despre *k.* Căci am văzut că, deși (2) este adevărată despre Boston, negația sa (1) nu pare a fi falsă despre Boston [37] .

Până acum am examinat (1), o disjuncție a unui adevăr și a unei falsități și (2), o conjuncție a unui adevăr și a unei falsități. O disjuncție a unor falsități, cum ar fi

„(3) Vermont nu este un stat sau Boston este un stat."

Nu prezintă nicio dificultate. Este în mod clar fals în legătură cu Vermont și fals în legătură cu Boston; și permite diferențierea fiecăreia dintre ele de celelalte lucruri de forma menționată , deoarece înlocuirea lui „Vermont" sau „Boston" cu

»

[37] Carl Wellman ne-a arătat că o consecință (cum ar fi 3) a unei afirmații adevărate despre Boston (cum ar fi 2) poate fi falsă în legătură cu Boston. Acest fapt remarcabil nu este de neegalat; căci o consecință a unei afirmații despre Boston poate să nu fie despre Boston. Numai atunci când astfel de

consecințe ale unei afirmații despre Boston rezultă diferit în raport cu Boston sunt sigure a fi adevărate în legătură cu Boston. În mod similar, numai acele consecințe ale unei afirmații adevărate despre Boston care rezultă diferit în raport cu Boston sunt sigure a fi adevărate în legătură cu Boston, cel mult. Sunt necesare investigații suplimentare pentru a determina dacă anumite rezerve suplimentare trebuie menținute pentru cazuri mai complexe. O altă denumire poate duce la o disjuncție adevărată. O conjuncție de adevăruri nu este, de asemenea, problematică:

„(4) Vermont este un stat, iar Boston nu este un stat."

Este, fără îndoială, adevărat în cazul Vermont și Boston și ne permite să facem diferența între Vermont și Boston.

Problema reapare, însă, atunci când întâlnim o conjuncție de falsuri, cum ar fi

„(5) Vermont nu este un stat, iar Boston este un stat."

Această afirmație, deși fără îndoială falsă atât despre Vermont, cât și despre Boston, nu pare să facă o diferențiere între cele două locuri; deoarece nicio substituție singulară a cuvintelor „Vermont" sau „Boston" nu este suficientă pentru a produce o afirmație adevărată. Conjuncția spune două minciuni, dar criteriul nostru ezitant de diferențiere nu ar considera-o falsă nici despre Vermont, nici despre Boston. O disjuncție a adevărurilor pune practic aceeași problemă:

„(6) Vermont este un stat sau Boston nu este un stat."

Este adevărat în cazul Vermont și Boston, deși nu pare să permită diferențierea între aceste două locuri.

Cazuri precum (2), (5) și (6) ne încurajează să întreprindem sarcina de a încerca să reconciliem formula noastră generală cu unele dintre opiniile noastre particulare [66]. Acest lucru este mai dificil decât ar putea părea.

[66] Acesta este un alt exemplu de problemă binecunoscută. Vezi *FFF,* pp. 63 și următoarele.

Ideea care a stat la baza criteriului nostru provizoriu de diferențiere a fost că o afirmație este adevărată despre *k* sau falsă despre *k* dacă și numai dacă valoarea sa de adevăr se bazează pe k *, astfel* încât substituirea unui nume pentru k *în* afirmație poate schimba acea valoare de adevăr. Cu toate acestea, acest criteriu eșuează atunci când face ca (2) să fie adevărată despre Boston, (5) falsă despre Boston sau falsă despre Vermont sau când face ca (6) să fie adevărată despre ambele locuri. Acum, deoarece valoarea de adevăr a oricăreia dintre aceste trei afirmații poate fi modificată prin înlocuirea simultană a ambelor cuvinte *, „* Vermont" , și „Boston" , s-ar putea spune că, în aceste cazuri, valoarea de adevăr se bazează în comun pe Vermont și Boston. Dar trebuie să procedăm cu prudență. Deoarece, bazându-ne în comun pe *k* ca o condiție suficientă pentru adevărul despre *k* sau falsitatea despre *k,* am putea greși în direcția opusă, făcând din greșeală ca (1), de exemplu, să fie adevărată despre Boston. Avem nevoie de un criteriu mai precis, lipsit de ambele erori.

Aceasta ne va oferi o idee despre dificultatea de a găsi definiții adecvate pentru „adevărat despre ", „fals despre" și „nonsens *despre* ". Nu este necesar să relatăm aici aspectele rămase ale acestei căutări [67]; cu toate acestea, definițiile adoptate după cum a fost necesar în timpul investigației pot fi găsite în anexa tehnică furnizată ulterior, iar unele consecințe ale acestor definiții pot fi acum explicate în termeni generali.

Rețineți că, spre deosebire de „fals", care este complementul lui „adevărat" în afirmații, „fals despre " nu este complementul lui „adevărat despre", ci doar una dintre cele trei subdiviziuni ale acelui complement . O afirmație care nu este adevărată despre *k poate (i) să nu fie* deloc despre *k sau* (ii) să fie despre *k ,* dar să nu fie falsă despre *k.* În cazurile practice care dezvoltă și utilizează intuițiile noastre, ceea ce pare să ne intereseze cel mai adesea este dacă o afirmație este adevărată sau falsă despre un anumit subiect, mai

[67] Un raport detaliat poate fi găsit în „Truth About Jones", *Journal of Philosophy* 74 (1977), de Joseph Ullian și Nelson Goodman. Această secțiune este un rezumat al eseului respectiv.

degrabă decât modul în care o afirmație care nu este adevărată despre acel subiect poate fi clasificată mai specific.

În plus, afirmațiile false despre *k* trebuie să fie false, în timp ce cele adevărate despre *k* pot avea orice valoare de adevăr. Aceasta reflectă tocmai modul în care funcționează conjuncția; deoarece - componentele adevărate ale conjuncției pot aparține fie conjuncțiilor adevărate, fie celor false, în timp ce componentele false aparțin doar conjuncțiilor false.

Discuția despre *k,* deși nu este nici adevărată, nici falsă despre *k,* poate fi în sine adevărată sau falsă.

Enunciado	*Valoare de adevăr*	*Status*
# 1 *Pa. Ta*	ADEVĂRAT	tr *a*
# 2 *Pa. Tb*	Verdadero	tr *a,* tr *b*
# 3 *Pa. Fa*	Fals	fs *a*
# 4 *Pa. Fb*	Fals	tr *a,* fs *b*
# 5 *Fa. Ga*	Fals	fs *a*
# *6 Fa. G b*	Fals	fs *a,* fs *b*
# *7 Pay Ta*	Verdadero	tr *a*
# 8 *Pay Tb*	Verdadero	tr *a,* tr *b*
# 9 *Pay Fa*	Verdadero	tr *a*
#10 *Plăteşte pe*	Verdadero	tr *a,* TW *b*
#11 *Fa y Ga*	Fals	fs *a*
#12 *Fa v Gb*	Fals	fs *a,* fs *b*

În tabelul de mai sus, presupunem că *„Pa”, „Ta”* și *„Tb”* sunt toate formule adevărate, în timp ce *„Fa”, „Fb”, „Ga”* și *„Gb”* sunt toate false. Pentru simplitate, presupunem că predicatele sunt reciproc independente , deoarece nicio combinație booleană a lor nu are o extensie vidă. Tabulăm doisprezece cazuri, punând „tr”, „fs” și „TW” în locul „adevărat despre”, „fals despre” și respectiv „verbalitate despre”:

Deși afirmația #4 este falsă și despre *a,* este adevărată despre *a.* Afirmația #10 este adevărată și despre *b,* dar nu este adevărată despre

b; nici nu este falsă despre *b.* Nu este surprinzător că am acordat o atenție deosebită evitării expresiilor precum „un adevăr despre *k"* și „o afirmație adevărată despre *k",* ambiguitatea cu care acestea amenință este serioasă.

Este extrem de dificil să se obțină o gamă completă, incluzând astfel enunțuri mai complexe compuse din multe alte propoziții sau care conțin cuantificatori, ori pe cele care vorbesc aparent despre unicorni sau Pickwick [68]. Dar poate că s-a spus deja suficient aici pentru a demonstra că până și cel mai simplu adevăr despre Jones este adesea dificil de descris, din mai multe motive.

Anexă tehnică

Formule propuse și discutate în «Adevărul despre Jones»:

O mulțime minimă pentru o propoziție constă din nume, oricare două dintre acestea trebuind înlocuite pentru a schimba valoarea de adevăr a propoziției. (Evident, o propoziție poate avea mai mult de o mulțime minimă.)

echivalent *regulat* al unei propoziții este un echivalent neredundant în formă conjunctivă normală.

5 *depinde puternic de k,* dacă și numai dacă *k* este denumit de un membru al uneia dintre mulțimile minimale ale lui S.

S *depinde de k,* dacă și numai dacă fiecare echivalent regulat al lui 5 conține componente a căror conjuncție depinde puternic de *k.*

S este adevărată în jurul lui k, dacă și numai dacă S depinde de *k* și există un echivalent regulat al lui *S,* în care fiecare componentă a conjuncției care este în jurul *lui k* conține o componentă adevărată a disjuncției care este în jurul lui *k.*

[68] Primele mele gânduri despre unele dintre aceste probleme apar în „Post-scriptum" la „Adevărul despre Jones" (pp. 334-338), citat în nota 39.

S este falsă în jurul lui k, dacă și numai dacă 5 depinde de *k* și există un echivalent regulat al lui S, în care o mulțime care este în jurul *lui k* este falsă.

5 *vorbește despre k,* dacă și numai dacă S *este despre k,* dar nu este nici adevărată despre *k,* nici falsă despre *k.*

IV.

Arta în teorie

Întrucât, în opinia mea, atât științele, cât și artele sunt moduri de cunoaștere care utilizează sisteme de simboluri de diferite tipuri, am întâlnit adesea artele în capitolele precedente. Însă ceea ce urmează este legat, într-un mod ceva mai specific sau în cea mai mare parte, de arte, sau găsește în arte principalele exemple ale unei teorii mai generale.

Prima întrebare de luat în considerare este cum poate fi distinsă narațiunea de alte tipuri de discurs. Este posibil să se rearanjeze semnificativ ordinea evenimentelor dintr-o narațiune, dar anumite limite nu pot fi depășite , deoarece acest lucru ar însemna pierderea poveștii.69 *[poveste].* Dar „Narrația și naratul" ne amintește că alterarea ordinii *[răsucirea]* Narațiunea nu este întotdeauna relativă la o ordine absolută a apariției evenimentelor, ci mai degrabă la ordinea a *ceea ce este narat.* Sunt apoi discutate mai multe chestiuni

69Am considerat potrivit să ofer aceeași traducere *[istorie]* pentru termenii *„poveste" și „.istorie"* pe care Goodman o folosește în acest capitol. Goodman își rezervă cuvântul *„istorie"* a se referi la narațiunea și expunerea non-fictivă și ordonată cronologic a evenimentelor trecute. Dacă nu se specifică altfel, termenul englezesc la care se referă versiunea mea, în cele ce urmează, este *„poveste".* Autorul folosește acest cuvânt aici pentru a desemna, în general, o serie de evenimente sau relatarea acestora. (Nota traducătorului)

legate de stil . O trecere în revistă a statutului simptomelor esteticului și a motivului fundamental al selecției lor ne conduce la „Virtutea închisă", o secțiune care începe prin corectarea unei interpretări greșite a anumitor pasaje din *Limbajele artei,* dar care a fost acum revizuită și extinsă pentru a combate identificarea greșită comună - dintre estetic și excelentul estetic.

„Despre identitatea operelor de artă" clarifică conceptele de artă autografică și alografică și modul în care dependența de istoria producției ne permite să le distingem. Acest lucru sugerează necesitatea unor cercetări suplimentare asupra acestor aspecte, având în vedere dezbaterile actuale dintre teoreticienii literari cu privire la acuratețea interpretării.

Reflecțiile asupra rolului *implementării* în arte indică Capitolul V.

1. *Povești dislocate sau Poveste, Studiu și Simfonie*

Relatarea celei de-a opta curse desfășurate la Rockingham zilele trecute , care a apărut în ziar, spunea următoarele:

> „Excalibur a intrat ultimul de la start, a preluat conducerea în curba din spate, apoi a coborât pe poziția a patra la intrarea în linia finală, dar și-a revenit și a câștigat la mai puțin de un cap."

Raportul pe care eu însumi l-am oferit astăzi după-amiază unui prieten care pariase pe Excalibur a fost:

> „Excalibur a câștigat la mai puțin de o capă, deși era al patrulea la intrarea în ultima linie dreaptă, după ce preluase conducerea la virajul din spate și în ciuda faptului că plecase ultimul de la poarta de start."

Nimic din ceea ce este prezentat aici nu ni se pare ciudat, chiar dacă evenimentele sunt narate într-o ordine complet inversă celei în care s-au petrecut. În realitate, ar fi fost nepotrivit, având în vedere circumstanțele, să se ascundă rezultatul cursei până la sfârșit. În alte povești, narațiunea poate sări înainte și înapoi; de exemplu:

„Excalibur, deși a plecat ultimul de la start, a câștigat la mai puțin de o cap, după ce a terminat pe locul patru pe ultima linie dreaptă , chiar dacă preluase conducerea în virajul din spate.”

fie

„Excalibur a câștigat la mai puțin de o capă, deși, după ce a pornit de pe ultimul loc de la boxe și a preluat conducerea în virajul din spate, a coborât pe poziția a patra la intrarea în linia dreaptă finală.”

Și celelalte douăzeci de secvențe narative sunt la fel de admisibile.

O serie de instantanee, realizate în timpul celor patru faze ale cursei în cauză și care reflectă suficiente informații despre împrejurimi, ar spune aceeași poveste, indiferent de ordinea în care au fost prezentate. Chiar și fără utilul procedeu al timpurilor verbale și al cuvintelor precum „înainte” și „după”, ordinea în care s-au produs evenimentele ar putea fi ușor determinată. În mod similar, un film al cursei ar putea fi tăiat și editat pentru a se potrivi oricăruia dintre diferitele aranjamente posibile ale unei narațiuni verbale. Filmul și literatura ar fi în egală măsură împiedicate dacă evenimentele ar trebui să fie întotdeauna relatate în ordinea în care se produc.

Pe scurt, *flashback-urile* și prefulgerările *sunt* ceva obișnuit în narațiune, iar astfel de rearanjări în relatarea unei povești par să ne ofere nu doar o poveste, ci, în mare măsură, aceeași poveste · În cronicile curselor, de exemplu, nicio modificare a ordinii temporale nu ne va lăsa fără o poveste sau cu una complet diferită. Dar este acest lucru în general adevărat? Nicio discrepanță dintre ordinea narațiunii și ordinea în care apar evenimentele nu poate distruge - identitatea fundamentală sau statutul narativ al oricărei povești? Se pare că avem o excepție la îndemână: să presupunem că redăm pur și simplu filmul nostru despre cursă invers . Deși rezultatul este o poveste, aceasta nu pare a fi aceeași poveste în niciun sens obișnuit, ci mai degrabă povestea unui cal care aleargă *înapoi* de la linia de sosire la poarta de start. Este narațiunea cinematografică într-adevăr

atât de profund diferită de narațiunea prin intermediul unei serii de instantanee sau prin intermediul cuvintelor ? Cred că nu. Când ordinea narativă a oricărei povești este clară, primul nostru impuls este să presupunem că ordinea în care se produc evenimentele coincide cu ordinea narațiunii; apoi, facem corecțiile necesare, în funcție de indicațiile temporale oferite de narațiune și cu cunoștințele noastre anterioare, atât despre ceea ce s-a întâmplat, cât și despre procesele cauzale în general. Dar nu este întotdeauna posibil să descoperim instantaneu - sau pe deplin - discrepanța dintre ordinea narațiunii și ordinea în care se desfășoară evenimentele . Dacă seria noastră de instantanee este prezentată în ordine inversă și la viteză normală, detectăm rapid inversarea; căci știm că o cursă...

„ Într-un sens evident și important. Desigur, dacă două versiuni sunt considerate a fi în mod corespunzător aceleiași povești – sau ale aceleiași lumi – depinde de care dintre multiplele interpretări ale egalității este vorba; dar această cerință nu ne privește aici. Începe la poarta de start, se termină la linia de sosire și așa mai departe. Chiar dacă fotografiile nu ne arată poarta de start, linia de sosire sau *alte* părți identificabile, nu suntem confuzi; căci știm că caii nu aleargă înapoi. Dar când - filmul este redat, astfel de considerații și indicii nu pot fi luate în considerare suficient de devreme și suntem confuzi pentru o clipă cu privire la direcția acțiunilor filmate. Este nevoie de puțin timp pentru a face corecția. Ceea ce părea a fi o diferență drastică între un film și alte forme de povestire nu se rezumă la nimic mai mult decât această întârziere.”

Să presupunem, totuși, că filmul nostru prezintă o mașină care se mișcă încet pe o stradă altfel goală. Întrucât mașinile se pot mișca înainte și înapoi, nu pot spune dacă mă uit la un film proiectat înapoi cu o mașină care se mișcă înainte sau la un film proiectat înainte cu o mașină care se mișcă înapoi. O astfel de ambiguitate nu este o proprietate exclusivă a unui film. O serie de instantanee ale mașinii în mișcare ar fi la fel de ambigue; același lucru ar fi valabil și pentru o narațiune în cuvinte, unde nici indicațiile verbale, nici cunoașterea evenimentului specific, nici a proceselor cauzale nu determină ordinea în care se produc evenimentele. În toate aceste cazuri, ordinea în care se produc evenimentele este nedeterminată și rămâne

așa, sub orice transformare a ordinii narative.

În alte cazuri, ordinea în care se desfășoară evenimentele este determinată, dar este goală. *Convertirea Sfântului Paul* de Pieter Bruegel (Kunsthistorisches Museum, Viena) spune o poveste, și o face atât de convingător încât tindem să uităm că nimic din pictură nu se mișcă literalmente, că nicio parte a picturii nu precede pe alta în timp și că ceea ce arată explicit nu sunt acțiunile care au loc , ci o stare de fapt momentană. Nici narațiunea, nici ceea ce este relatat explicit nu presupun timpul; pictura este o poveste atemporală, fără nicio secvență în care se desfășoară evenimentele, nici vreo secvență narativă de orice fel; căci nu există o ordine obligatorie, sau chiar preferențială, pentru citirea picturii - pentru traducerea relațiilor sale spațiale în relații temporale. Și din moment ce ambele ordine în care se desfășoară evenimentele sunt goale, nu apare nicio problemă dacă relația dintre cele două este modificată. Prin inversarea picturii, inversăm relațiile spațiale atât în pictură, cât și în ceea ce este pictat, dar acest lucru nu are niciun efect temporal.

O pictură precum cea a lui Bruegel *spune implicit,* desigur, o poveste a evenimentelor dinainte și de după – și deduse din – starea de fapt descrisă explicit. Astfel, ceea ce este relatat implicit - presupune timp, chiar dacă narațiunea sa nu o face. Ordinea goală a narațiunii diferă drastic de ordinea în care se produc evenimentele, dar este totuși invariabilă.

Jacopo del Sellaio povestește povestea lui Psyche într-un mod destul de diferit (Muzeul de Arte Frumoase, Boston). Ceea ce este relatat explicit aici presupune un timp, iar narațiunea are o ordine definită. Multe evenimente, în fiecare dintre care apare Psyche, sunt legate printr-un peisaj. Imposibilitatea ca aceeași persoană să se afle în locuri diferite în același timp indică faptul că diferența de poziție spațială dintre scene trebuie interpretată ca o diferență de poziție temporală dintre evenimentele descrise. Și, la fel ca în cazul unei povești scrise, deși narațiunea completă este prezentată imediat, există o ordine clar stabilită a narațiunii. Secvența principală de aici se conformează convenției lingvistice. În Occident, narațiunile picturale și chiar benzile desenate se desfășoară de obicei de la

stânga la dreapta; în Orient, de la dreapta la stânga. Acest lucru se observă clar atunci când picturile dintr-o serie se găsesc pe pagini succesive ale unei cărți sau ale unui sul, unde ordinea narativă este perfect stabilită. În multe alte cazuri, influența conexiunii lingvistice asupra narațiunii picturale este slabă și poate fi ușor negată . În - pictura lui Sellaio , orientarea celor mai importante figuri care o reprezintă pe Psyche determină direcția principală a narațiunii; cinci dintre cele opt figuri sunt orientate spre dreapta, iar două dintre acestea sunt, de asemenea, aplecate spre dreapta; o a șasea figură o înfățișează pe Psyche întinsă cu fața în jos, cu capul înclinat spre dreapta; doar una, situată aproape de extrema dreaptă, este orientată spre stânga - datorită cerințelor compoziției. Există două abateri minore de la secvența narativă de la stânga la dreapta; în fundalul din stânga există un fel de scenă preliminară cu Psyche și însoțitoarele ei orientate spre stânga; iar în centru apare Psyche ca și cum ar sta în picioare, cu capul întors pe spate, la baza unei cărări care șerpuiește în sus și îndreaptă atenția către scena următoare, în vârful cărării și chiar la stânga scenei inferioare precedente . Se poate observa cât de mult influențează orientarea figurilor ordinea narațiunii în această pictură prin simpla inversare a întregii imagini, ceea ce indică apoi calea opusă.

Când ordinea narațiunii este evidentă, dar ordinea în care se desfășoară evenimentele este necunoscută și nu poate fi dedusă, uneori presupunem că ordinea în care se desfășoară evenimentele urmează ordinea narațiunii; dar chiar și atunci când este așa, ca în cazul picturii lui Sellaio, coniectura noastră este nefondată. Nu există nimic care să dicteze corespondența dintre cele două ordini. Pictorul ar fi putut alege să-și îndrepte privirea spre viitor, înfățișând primul eveniment , în extrema stângă a picturii; sau ar fi putut inversa complet ordinea, păstrând neschimbată orientarea fiecărei scene, narând astfel povestea sa invers. Cu totul diferit este rezultatul inversării complete a picturii: narațiunea continuă apoi de la dreapta la stânga, dar asocierea dintre ordinea narațiunii *și ordinea în care se desfășoară evenimentele* este neafectată , astfel încât povestea tot nu este spusă invers, ci de la început până la sfârșit.

În pictura *„Descoperirea mierii”* de Piero di Cosimo (Muzeul de Artă Fogg, Cambridge, Massachusetts), care înfățișează trei evenimente din legenda lui Silenus, narațiunea presupune un cadru temporal, dar ordinea narațiunii este neclară [70]. Dacă luăm în considerare faptul că narațiunea se desfășoară de la stânga la dreapta, găsim un exemplu de scenă anticipatorie; căci, în funcție de ordinea în care se produc evenimentele , evenimentul descris în centru (Silenus căzând de pe cal) este primul, urmat de cel descris în dreapta (când cineva încearcă să-l ajute să se ridice) și, în final, cel descris în stânga (copiii frecându-și acei cu noroi). Ordinea în care se produc evenimentele este, așadar, de la stânga la dreapta, 3, 1, 2 - ultimul eveniment fiind cel prezentat primul -. Dar direcția narațiunii nu poate fi dedusă din ordinea în care se produc evenimentele, la fel cum nu și invers. Iar direcția narațiunii în această pictură nu merge în mod neechivoc de la stânga la dreapta. Scenele nu sunt aliniate la același nivel sau pe același plan pictat și, mai important, nu există indicii precum orientarea repetată de la stânga la dreapta care apare în scenele picturii lui Sellaio. Astfel, chiar și în lipsă de direcție, aranjamentul spațial al narațiunii deviază de la ordinea în care se desfășoară evenimentele, deoarece un eveniment este reprezentat între alte două, între care nu își are locul . Prin urmare, nu avem pur și simplu un flashback *sau* un *pre-flash,* ci un flash-between intercalat .

într-o pictură să nu fie indicată nicio ordine temporală a narațiunii decât să se întâmple opusul; dar distribuția spațială a - evenimentelor descrise variază adesea în multe moduri singulare, în raport cu ordinea în care au loc evenimentele. Într-o pictură din Pompei despre legenda lui Marsyas, orice indicii ale unei secvențe narative au o semnificație redusă. În conformitate cu ordinea în care se desfășoară evenimentele, scenele încep în colțul stânga sus și continuă în sens invers acelor de ceasornic. În *Porțile Paradisului* din bronz ale lui Ghiberti , porțile situate la est de baptisteriul din

[70] Le sunt recunoscător lui Sydney Freedberg, George Hanfmann, Marianne Martin, Ann Milstein și John Rosenfield pentru ajutorul acordat în găsirea multora dintre exemplele mele de povestire picturală.

Florența , secvența în care apar evenimentele merge de la stânga la dreapta în fiecare rând și de la fiecare rând la cel imediat dedesubt; Dar pe primele uși ale aceluiași sculptor situate la nord, secvența, deși urmează și ordinea de la stânga la dreapta pe fiecare panou, merge de la fiecare rând la cel imediat de deasupra - poate pentru confortul observatorilor care stau pe pământ. Dar în acest moment trebuie din nou să fim precauți, pentru a evita presupunerea că

[3] Vezi Christopher M. Dawson, *Pictură peisagistică mitologică romano-companiană,* Yale Classical Studies, vol. 9 (New Haven: Yale University Press, 1944), p. 90.

Aceasta ar trebui să fie și ordinea narațiunii, care - dacă există una - poate fi determinată cu suficientă independență față de ordinea în care se desfășoară evenimentele.

De altfel, chiar și pe ușile dinspre est ale Baptisteriului, scenele din cadrul unor panouri individuale urmează o ordine diferită de cea de la stânga la dreapta. De exemplu, în panoul *Grădina Edenului* din stânga sus, deși cele trei scene cele mai mari sunt aranjate de la stânga la dreapta în ordinea în care se produc evenimentele, Ispita apare la o dimensiune mai mică și este retrogradată în fundalul din stânga, în loc să fie situată între scenele centrale și cele din dreapta.

Viața *lui Hristos de Memling* (Pinacoteca, Torino), la fel ca pictura lui Sellaio, înfățișează numeroase evenimente într-un peisaj simplu, dar oferă o ușoară indicație - prin orientare uniformă, căi șerpuitoare sau alte mijloace - a unei anumite ordini narative. Conform ordinii în care se desfășoară evenimentele, scenele urmează un traseu ocolitor din stânga sus în dreapta sus (Figura 5), dar nu există nimic în pictură , în afară de subiect, care să facă acest lucru evident.

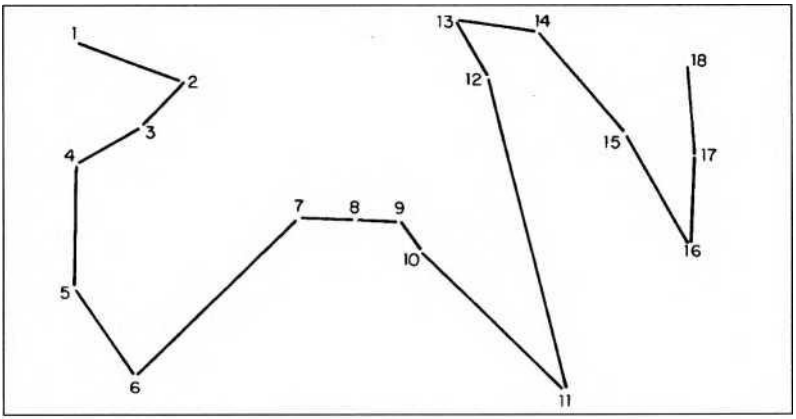


Figura 5

Aranjamentul este bidimensional (practic tridimensional), fără un început, un sfârșit sau o cale predeterminată . Această organizare picturală a evenimentelor vieții este spațială și atemporală, probabil motivată atât de considerații legate de compoziție, cât și de tratarea acestor evenimente ca fiind eterne și emblematice, mai degrabă decât episodice sau trecătoare.

În picturi ca acestea, scenele anticipative, retrospective și chiar interpolate - toate abaterile de la secvența narativă - sunt imposibile; căci aici nu există doar direcție, ci și nicio ordine narativă de vreun fel. Prin rearanjarea scenelor, putem obține doar modele diferite, trasându-le în funcție de secvența în care se produc evenimentele. De exemplu, dacă primele două scene ale picturii pompeiene ar fi interschimbate, modelul rezultat s-ar asemăna cu cel prezentat în Figura 6b, mai degrabă decât cu cel din 6a, dar niciuna dintre ele nu stabilește ordinea narativă. Interschimbarea celei de-a doua și a treia scene din pictura lui Memling produce modelul prezentat în 6d, mai degrabă decât cel din 6c. În astfel de cazuri, nu avem nici ordine diferite de narațiune, nici grade diferite de abatere în raport cu ordinea în care se produc evenimentele, ci doar modele spațiale diferite și, cel mult, grade diferite de circumvoluție , în raport cu ordinea în care se produc evenimentele.

O organizare și mai complexă decât cea a familiei Memling se găsește într-o lucrare mult mai veche: o „ biografie picturală” a

prințului budist japonez Shotoku Taishi (Muzeul Național din Tokyo), pictată de Hata no Chitei în 1069. [71]Aceasta constă din cinci pânze mari care

[71] Îi sunt recunoscător lui John Rosenfield pentru bogăția de informații pe care mi le-a oferit despre această lucrare și Ayei Louisa

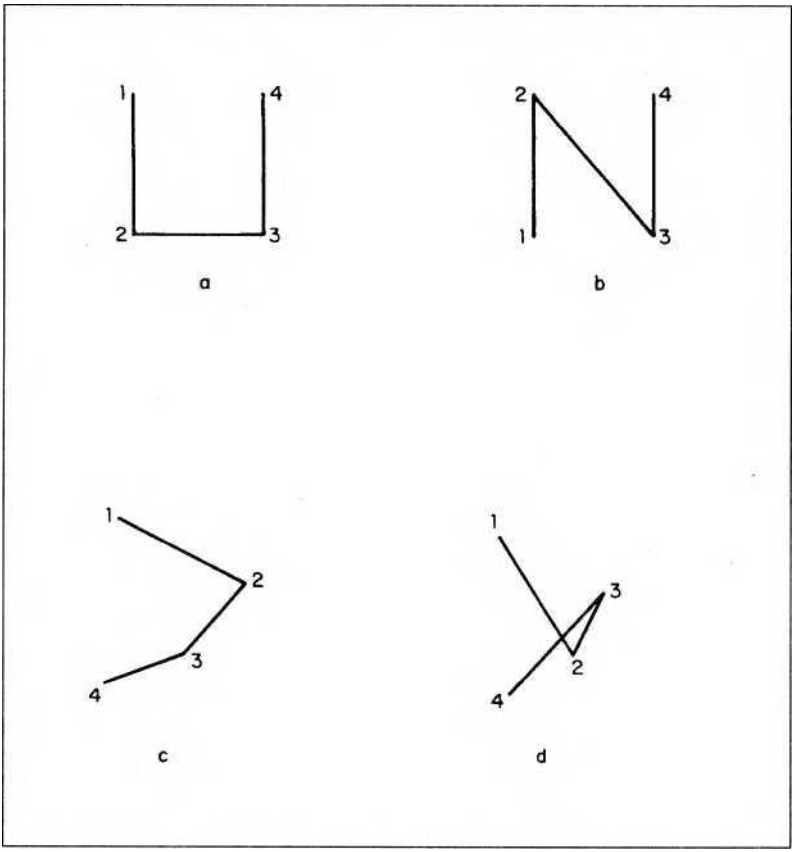


Figura 6. Diagrama rezultatului schimbării scenelor.

Acestea formează un tablou continuu și atârnă pe trei pereți ai Templului Hōryū-ji. Peisajul care servește drept cadru înfățișează Nara și ținuturile înconjurătoare; unele dintre clădirile prezentate sunt încă în picioare, iar altele pot fi identificate datorită documentelor istorice. În extrema stângă, peste mare, se află China. Pe acest fundal se remarcă aproximativ șaizeci de scene din viața - sau viețile - prințului.

McDonald, pentru că mi-a făcut cunoscute rezultatele studiului său detaliat asupra acestei lucrări, care nu a fost încă publicat.

Faptul că narațiunea se desfășoară de la dreapta la stânga este în mod clar determinat de convenția orientală și întărit (chiar și cu o examinare superficială a reproducerilor disponibile ale acelor picturi deteriorate) de indicații interne, cum ar fi drumul spre care sunt orientate majoritatea personajelor și scenelor. Dar această ordine diferă radical de ordinea în care evenimentele se desfășoară efectiv. Fiecare pânză înfățișează scene corespunzătoare tuturor etapelor vieții prințului: evenimentele din prima pânză datează de la concepția sa până la vârsta de douăzeci și șapte de ani; în a doua, de la șase la patruzeci și trei de ani; în a treia, de la șaptesprezece la patruzeci și nouă de ani; în a patra, de la șaisprezece la cincizeci de ani, vârsta la care a murit Shotoku; iar în jumătatea dreaptă a celei de-a cincea, de la nouă la treizeci și șapte de ani. În plus , scenele din fiecare dintre pânze nu sunt aranjate într-o ordine cronologică simplă, așa cum se poate observa în diagramele furnizate în Figurile 7 și 8; iar dacă am numerota scenele consecutiv în toate secvențele și am conecta fiecare scenă la următoarea printr-o linie, diagrama rezultată ar fi o încurcătură teribilă. În cele din urmă — în partea stângă a pânzei celei mai vestice (Figura 9) — se află scenele - corespunzătoare încarnărilor anterioare ale prințului. Aici găsim un exemplu remarcabil și proeminent de scenă flashback — în care evenimentele inițiale sunt narate la un moment ulterior.

Ce principii guvernează acest aranjament? Dezavantajele menținerii ordinii cronologice, de exemplu, plasarea tuturor scenelor din copilărie în prima pânză, sunt evidente. Combinarea anumitor aspecte ale compoziției cu separarea dintre spiritual și temporal diminuează orice interes pentru ordinea cronologică. S-a sugerat că aranjamentul

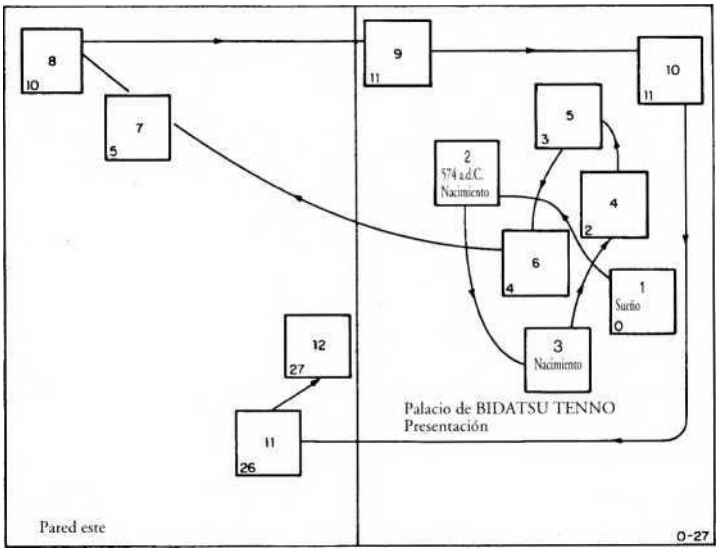


Figura 7. Planul primei pânze din serie. Numărul care apare în colțul din stânga jos al fiecărui pătrat reprezintă vârsta prințului la momentul evenimentului reprezentat . Numărul din centrul fiecărui pătrat indică poziția cronologică a evenimentului în raport cu celelalte evenimente reprezentate pe aceeași pânză.

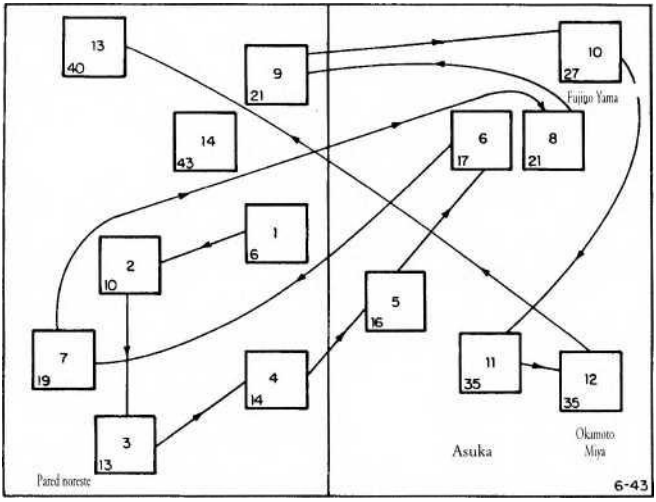


Figura 8. Planul celei de-a doua pânze din aceeași serie.

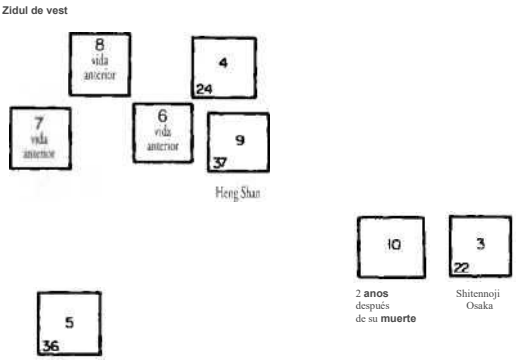


Figura 9. Planul materialului final al seriei.

Aranjamentul scenelor din aceste picturi poate fi adaptat locului în care s-a produs evenimentul; de exemplu, unele dintre cele mai vechi scene îl prezintă pe prinț în momentul concepției sale într-o cameră , născându-se în alta și jucându-se în curtea din spate. În scena retrospectivă, evenimentele legate de primele încarnări ale prințului sunt înfățișate ca și cum ar fi avut loc în China - „în afara țării" - înseamnă aparent „în afara acestei vieți".

Prin urmare, organizarea este mai degrabă geografică decât cronologică, astfel încât scena *x* nu apare în dreapta scenei x, nu pentru că evenimentul x *are loc* mai devreme, ci pentru că are loc la est de evenimentul *x.* Dacă da, picturile constituie, cel puțin

[5] Interesant este că, deși textele orientale sunt citite de la dreapta la stânga , contrar direcției noastre de citire, hărțile orientale, mi s-a spus, plasează în mod normal vestul în stânga și estul în dreapta, la fel cum facem și noi, desenând harta teritoriului ca și cum ar fi privită dinspre sud. În același timp, o hartă și o istorie a vicisitudinilor vieții prințului. Putem găsi hărți - de exemplu , o hartă picturală a Angliei și Țării Galilor de la National Geographic Society - cu evenimente istorice descrise și chiar etichetate în pozițiile de pe harta în cauză [72]. Dar

[72] Însă picturile lui Shotoku diferă de aceste hărți, având o ordine narativă opusă și bine stabilită, care merge întotdeauna de la dreapta la

ideea că aranjamentul scenelor din picturile Shotoku este geografic pare , la prima vedere, extrem de improbabil. Ar fi putut evenimentele din viața prințului să fie distribuite atât de întâmplător în funcție de peisaj? Într-adevăr, cercetările arată în mod concludent că aranjamentul urmat în picturi nu este geografic în niciun sens convențional; de exemplu, picturile unui templu în diferite etape ale construcției sale sunt situate în locuri diferite și există două picturi distincte ale nașterii prințului. Poziția geografică relativă nu poate fi dedusă din poziția picturală relativă conform vreunui plan logic. Mai mult, într-o altă serie de picturi din viața prințului, picturile acelorași evenimente sunt aranjate destul de diferit.

Dacă există vreun alt factor implicat aici, altul decât un punct de vedere lumesc și atemporal sau chiar antitemporal, împreună cu o preocupare specială pentru toate aspectele legate de compoziție, nu l-am descoperit încă; dar, la urma urmei, aceasta este o întrebare pentru cercetătorii din acest domeniu.

Aceste exemple verbale și picturale variate demonstrează că, într-o narațiune, nici narațiunea, nici ceea ce este narat explicit nu trebuie să presupună un timp și sugerează, de asemenea, că narațiunea va rămâne o narațiune, indiferent de rearanjarea sa. Acest lucru pune o problemă, deoarece, deși am putea crede că narațiunea este un tip de discurs deosebit de temporal, distins de descriere sau expunere prin prezența uneia sau alteia determinări temporale, suntem departe de a fi descoperit o astfel de determinare. Faptul că ceea ce este narat, implicit sau explicit, trebuie să presupună un timp cu greu servește la diferențierea narațiunei , deoarece chiar și descrierea sau reprezentarea unei situații momentane și statice implică ceva din ceea ce s-a întâmplat anterior și ceea ce se va întâmpla ulterior. O pictură a unei păduri narează implicit creșterea copacilor din puieți și căderea frunzelor; iar o pictură a unei case implică faptul că au fost tăiați copaci pentru a o construi și că acoperișul ei va curge în curând.

Cum am fi putut rata caracteristica definitorie a narațiunii? Poate pentru că, pe baza elementelor de judecată pe care le-am luat

stânga.

în considerare , am concluzionat prea pripit că narațiunea, sub orice transformare și indiferent de ordinea narațiunii, este totuși narațiune. În realitate, deși fiecare narațiune va supraviețui unei rearanjări și deși anumite narațiuni vor supraviețui oricărei rearanjări, nu toate narațiunile vor supraviețui fiecărei rearanjări. Unele povești, atunci când sunt rearanjate într-un anumit fel, nu sunt propriu-zis povești, ci studii. Să luăm, de exemplu, un raport psihologic care relatează cronologic comportamentul unui pacient. Este atât o poveste, *cât și* o istorie . Dar atunci când este rearanjată, pentru a grupa evenimentele în funcție de semnificația lor ca simptome - adică tendințele sale suicidare inițiale, claustrofobia ulterioară, ignoranța ulterioară a consecințelor caracteristice unui psihopat - nu este atât o poveste, cât o analiză, un studiu de caz. Reorganizarea narațiunii transformă aici o poveste în ceva mai mult.

Literatura oferă un exemplu mult mai notabil. Strălucita și scurta lucrare a lui Aldous Huxley despre abominabilul pictor britanic Benjamin Robert Haydon conține suficiente informații despre evenimentele din viața lui Haydon, din copilărie până la moarte, pentru a constitui o scurtă biografie; dar aranjamentul acestor informații este extrem de inconsistent cu cronologia. Evenimente din diferite perioade ale vieții lui Haydon, foarte separate în timp, sunt relatate într-un singur paragraf. Sinuciderea sa este menționată la jumătatea textului , urmată de câteva descrieri ale vieții sale conjugale și de familie (inclusiv afirmația gravă că un fiu vitreg al său „a avut o carieră navală promițătoare întreruptă în Oceanul Indian de mușcătura unui șarpe de mare"). După o relatare a operei ulterioare a lui Haydon și a eșecurilor sale, se menționează greșeala inițială care l-a determinat să studieze arta. Acum, așa cum am văzut, schimbările în ordinea narațiunii nu sunt, în general, incompatibile cu povestirea; Însă aici, în loc să îmbunătățească povestea, ele lucrează împotriva ei și sunt date de modul în care documentează și iluminează diverse aspecte ale personajului lui Haydon, inclusiv vanitatea, pompoziția, snobismul , romantismul, necinstea, evlavia, abilitățile literare și umorul. Rezultatul nu este o biografie , ci un studiu de personaj, un eseu despre autoamăgire și alte probleme, mai

degrabă decât o istorie. În acest fel, ordinea narativă permite gruparea evenimentelor, evidențiind afinități și contraste care sunt omise și distruse - sau cel puțin ascunse.

Vezi „BR Haydon" de Aldous Huxley în *The Olive Tree* (Londra: Chatto & Windus, 1936), pp. 239-261. Jan - cursul istoriei. Narațiunea cedează locul expunerii.

Deși nu am la îndemână exemple picturale actuale în care organizarea scenelor după teme și caracteristici să o transforme mai mult într-un studiu decât într-o poveste, o astfel de pictură ar putea fi realizată cu ușurință. Scenele din viața unui sfânt, de exemplu, ar putea fi grupate în cele care înfățișează ispite la care s-a rezistat, persecuții suferite, miracole săvârșite și așa mai departe, astfel încât cronica să poată fi dispersată și distorsionată sub o clasificare a evenimentelor în genuri cu semnificație religioasă.

Clasificarea căreia i se subordonează cronologia sau care o înlocuiește nu se bazează întotdeauna pe caracteristici comune. Uneori, aceasta se realizează , mai degrabă, în funcție de calități expresive sau de orice alte calități relevante din punct de vedere estetic, așa cum s-ar întâmpla într-o operă teatrală care își aranjează versiunea a ceea ce s-a întâmplat într-un meci de hochei în mișcări similare cu cele ale unei opere muzicale (III, 2), bazate pe proprietăți dinamice și ritmice. În astfel de cazuri, povestea devine mai degrabă o simfonie decât un studiu.

În toate aceste exemple, ceea ce neagă narațiunea nu este ordinea pe care o urmează narațiunea, ci mai degrabă alinierea sa consecventă cu anumite categorii care sunt - sau sunt susceptibile să devină - extrem de relevante în context și pentru scopul propus. Structura lumii depinde în mare măsură de ordinea elementelor și de importanța comparativă a genurilor; iar rearanjarea și deplasarea - centrului de interes se numără printre cele mai puternice proceduri folosite pentru a crea și reface fapte și lumi. Deși în raportul psihologului și în povestirea lui Huxley condiția de a fi un studiu mai degrabă decât o poveste a fost întărită de episoade discursive interconectate, simpla reorganizare, cred, ar fi suficientă. La fel ar fi și o rearanjare care subliniază caracteristicile semnificative, folosind

alte mijloace decât clasificarea evenimentelor . În alte cazuri, în loc să nege statutul narativ, acesta este doar atenuat. Și acolo unde ordinea în care se produc evenimentele este capabilă să ofere, de la sine, o clasificare prin categorii proeminente, putem avea ceva care este, în același timp, o poveste și un stil sau o simfonie. Aceste tipuri de discurs, deși distincte, nu se exclud reciproc.

Prin urmare, lecția generală este că, deși narațiunea va supraviețui în mod normal tuturor tipurilor de contorsionare, modificarea excesivă a ordinii *[răduirea]* ne poate lăsa fără o poveste chiar de la început.

2. *Narațiunea și ceea ce este narat*

În cursul lucrării sale „Versiuni narative, teorii narative ” , [73]Barbara Herrnstein Smith pare să sugereze că „Poveștile răsucite” ale mele *sunt* incompatibile cu ceea ce am susținut în „ *Moduri de a face lumi”* și în alte scrieri. Pentru a evita orice neînțelegere, permiteți -mi să demonstrez că nu există nimic în eseul meu care să constituie o concesie adusă absolutismului, „dualismului” sau „structurii profunde”.

Făcând distincția între ordinea narațiunii și ordinea în care se desfășoară evenimentele, nu presupun că ordinea în care se desfășoară evenimentele este o ordine absolută a evenimentelor, independentă de toate versiunile, ci mai degrabă fac distincția între ordinea narațiunii și ordinea a ceea ce este *narat.* Să luăm în considerare câteva povestiri scurte:

1. Asasinarea lui Lincoln a precedat-o pe cea a lui Kennedy.
2. Asasinarea lui Kennedy a urmat celei a lui Lincoln.

În (1), ordinea narațiunii și a ceea ce este narat sunt de acord . În (2), pe de altă parte, ordinea narațiunii inversează ordinea ceea ce este

[73] *Anchetă critică,* 7 (1980), pp. 213-236.

narat și avem o poveste întortocheată . Însă dislocarea nu are legătură cu o ordine a evenimentelor, separată de toate versiunile, ci cu ceea ce această versiune *spune că este* ordinea evenimentelor.

Distincția dintre ordinea narațiunii și ordinea a ceea ce este narat se menține atât în cazul poveștilor false, cât și în cel al celor adevărate. De exemplu:

3. Asasinarea lui Kennedy a precedat-o pe cea a lui Lincoln.
4. Asasinarea lui Lincoln a urmat celei a lui Kennedy.

În (3), ordinea narațiunii și a ceea ce este narat sunt de acord , în timp ce în (4) ordinea narațiunii inversează ordinea ceea ce este narat. Deși ambele (3), cât și (4) sunt false, (4) este dislocată, în timp ce (3) nu este.

Poveștile pot fi chiar complet fictive:

5. Asasinarea lui Washington a precedat-o pe cea a lui Truman.
6. Asasinarea lui Washington a urmat celei a lui Truman.

Ordinele narațiunii și ale a ceea ce este narat sunt de acord în (5), dar diferă în (6).

Astfel, distincția dintre ordinea narațiunii și ordinea a ceea ce este narat nu implică adevărul, nici faptul că evenimentele narate s-au produs într-o ordine specifică sau chiar că astfel de evenimente au avut loc. Acest lucru este la fel de valabil și acolo unde ordinea narațiunii , în loc să fie explicită, este dedusă sau implicită. Să luăm în considerare următoarea poveste despre Don Quijote:

7. Moara de vânt a câștigat. S-a întors acoperit de noroi.

În această poveste, cele două ordine coincid; dar prin - interschimbarea propozițiilor, obținem o poveste dislocată. În alte cazuri, așa cum se întâmplă în (3) și (6), ceea ce ar putea fi, pe de altă parte, ordinea a ceea ce este narat implicit, este anulată de o ordine narată explicit.

Și toate acestea ar fi fost mult mai clare dacă aș fi scris în eseul

meu „ ordinea *narată* de apariție a evenimentelor” în loc de simplu „ordinea în care se desfășoară evenimentele”. Cu toate acestea, exemple din ficțiune, cum ar fi picturile lui Jacopo del Sellaio și Piero di Cosimo, oferă dovezi clare a ceea ce vreau să spun.

Încă un punct: dacă afirm că sistemele geocentric și heliocentric descriu aceeași mișcare, nu vreau să insinuez că există un fel de - mișcare absolută pe care ambele sisteme o descriu, ci doar că cele două sisteme sunt legate într-un fel . Dacă afirm că cei doi termeni au același sens sau că au avut practic același sens, nu afirm că există o astfel de entitate precum un sens comun pe care ambele îl au, ci vorbesc doar despre o relație între termeni. Și când vorbesc despre diferitele versiuni ale aceleiași povești sau practic ale aceleiași povești, nu recunosc în niciun fel că există o poveste subiacentă, o structură profundă, care nu este ea însăși o versiune.

3. *Ficțiune pentru cinci degete*

Propun următoarele teze: (1) Toată ficțiunea este falsitate literală, falsitate literară. (2) Cu toate acestea, o parte din ficțiune este adevărată. (3) Adevărul ficțiunii nu are nicio legătură cu realismul. (4) Nu există lumi ficționale. (5) Nu toată falsitatea literală, nu toată falsitatea literară este ficțiune.

Toată ficțiunea este o falsitate literală, o falsitate literară

Falsitatea literală ne permite să distingem ficțiunea de relatarea adevărată; dar falsitatea în sine nu constituie ficțiune. „Minciunile limpezi, minciunile detestabile și statisticile ” nu sunt ficțiune; nici erorile de calcul sau umane, erorile de tipar, calculele greșite sau concepțiile greșite. Doar falsitatea literară este ficțiune. Aceasta nu implică faptul că toată ficțiunea are merit literar, la fel cum a spune că picturile dintr-o expoziție sunt opere de artă nu implică faptul că toate sunt bune. Ceea ce constituie artă, fie ea literară sau de altă natură, nu este o chestiune care trebuie rezolvată aici. Am indicat în altă parte (IV, 6) anumite caracteristici care sunt simptomatice pentru

artă; și poate cele mai importante pentru literatură sunt utilizarea exemplificării și expresiei și a referințelor multiple și complexe. Ceea ce contează cel mai mult într-un text științific sau într-un manual de instrucțiuni este ceea ce se spune; în cazul unei opere literare, formele , sentimentele și alte caracteristici exemplificate, exprimate sau semnificate prin diferitele lanțuri referențiale , scurte sau lungi, sunt cele care au o importanță mai mare .

În ciuda a tot, unele ficțiuni sunt adevărate.

Deși toată ficțiunea este literalmente falsă, o parte este metaforic adevărată. Și în timp ce adevărul metaforic este compatibil cu falsitatea literală, adevărul metaforic contrastează cu falsitatea metaforică la fel de clar cum adevărul literal contrastează cu falsitatea literală *(LA,* pp. 68-71). Cu alte cuvinte, un termen cu un domeniu *[interval]* O aplicație literală – adică o extensie literală – are adesea o altă extensie, metaforică . Cele două extensii pot fi destul de disparate, dar este necesar să fie. De fapt, majoritatea termenilor sunt ambigui atât literal, cât și metaforic și au extensii literale și metaforice foarte diferite ; dar asta nu ascunde distincția dintre adevărul literal și cel metaforic . Sunetul tunetului nu este literalmente răcnetul unui leu, deși este metaforic .

Adevărul ficțiunii nu are nicio legătură cu realismul.

Este bine cunoscut faptul că a determina ce constituie adevărul unei opere, fie că este ficțiune sau nu, este o întrebare dificilă. Dar nu trebuie să răspundem la ea pentru a vedea că adevărul descrierii, literale sau metaforice, precum și acuratețea reprezentării, sunt independente de realism. Deoarece, în timp ce adevărul sau acuratețea depind de ceea ce este narat sau descris, fie că este factual sau ficțional, realismul în ambele cazuri depinde mai mult de narațiune decât de ceea ce este narat. Un roman sau o pictură realistă poate fi plină de erori, în timp ce o pictură sau un roman fantastic poate fi, metaforic , adevărat sau fals. *Călătoriile lui Gulliver* Este o poveste fantastică, oricât de adevărată ar fi în sensul în care poate fi

ficțiunea; iar o pictură realizată de un student universitar începător va fi realistă, oricât de inexactă ar fi. Realismul este o chestiune de familiaritate cu simbolurile folosite în narațiune; adevărul se referă la ceea ce este narat, literal sau metaforic , prin intermediul unor simboluri fantastice sau familiare.

Desigur, termenul „realism" poate fi folosit și în alte sensuri; dar în niciuna dintre interpretările bine întemeiate realismul nu implică corectitudinea și nici nu decurge din aceasta.

Nu există lumi fictive

Deși unele forme de ficțiune constau în afirmații, literalmente false, dar poate metaforic adevărate, despre oameni, lucruri și evenimente reale, ficțiunea pare, în majoritatea cazurilor, să aibă de-a face cu oameni, lucruri și evenimente fictive sau cu ființe și entități imaginare și chiar imposibile. Am auzit adesea că operele de ficțiune sunt despre lumi fictive. Dar, strict vorbind, nu poate exista ficțiune despre nicio lume, deoarece nu există nimic care să nu fie real și nu există lumi doar posibile sau imposibile; căci a spune că există ceva fictiv, dar nu real, este echivalent cu a spune *că există ceva care nu există.* Astfel, nu există picturi cu unicorni sau povești *despre* fantome, ci doar picturi cu unicorni și povești cu fantome.

Prin urmare, ficțiunea, oricât de falsă sau îndepărtată de realitate ar fi, este despre ceva real, atunci când are de-a face cu orice. Nu există lumi ficționale. Scriitorul care se întristează pentru această pierdere ar putea găsi o oarecare alinare când adaug că nu există așa ceva ca lumea reală sau poate că nu va găsi nicio ușurare în afirmația mea. Întrucât există adevăruri contradictorii, există multe lumi, dacă există într-adevăr, dar nu există așa ceva ca *lumea* (vezi II, 1).

Ficțiunea trebuie să fie literalmente falsă, iar nonficțiunea poate fi; ambele pot fi metaforic adevărate sau false. Ficțiunea și nonficțiunea nu se disting prin faptul că una tratează lucruri reale, iar cealaltă nu. Ambele tratează lucruri reale; iar opere diferite de fiecare tip pot trata aceeași lume reală sau lumi reale diferite.

Nu toată minciuna literală, nu toată minciuna literară este ficțiune

Deși orice ficțiune este o falsitate literală, o falsitate literară , afirmația opusă nu este valabilă. Literatura include nu doar ficțiunea, ci și unele biografii și *istorii,* iar unele dintre acestea sunt parțial sau în întregime false. Și în timp ce falsitatea literală, o cerință indispensabilă pentru ficțiune, este un defect literar în cazul istoriei, falsitatea nu descalifică o istorie ca operă literară; așa cum am subliniat anterior, o operă de artă nu trebuie să fie o operă de artă bună.

Dar poate fi clasificată povestea presupus falsă drept non-ficțiune? Dacă luăm în considerare frecvența erorilor umane și ne amintim că o conjuncție este falsă dacă oricare dintre componentele sale este falsă, astfel încât o poveste care conține o afirmație falsă ar fi ea însăși falsă, putem suspecta că majoritatea operelor literare, atât cele istorice, cât și cele romane, sunt falsuri literale. Astfel, diferența în cadrul operelor literare dintre ceea ce este ficțiune și ceea ce nu este pare a fi mai puțin o chestiune de adevăr sau falsitate literală absolută și mai mult o chestiune de procent de propoziții componente adevărate sau false. Romanul care conține un procent ridicat de afirmații literal adevărate (poate *Ragtime* de Doctorow ?) se apropie de non-ficțiune; povestirea care conține un procent ridicat de afirmații false (poate *Revoluția Franceză* de Carlyle ?) se apropie de ficțiune. Ficțiunea pură și non-ficțiunea pură sunt rare.

* Termenii *„history”* și *„histories”* care apar pe această pagină traduc cuvintele englezești *„history”* și, respectiv *, „histories”* . Vezi nota mea de la pagina 169. (Nota traducătorului)

Aceste cinci teze simple pot părea evidente sau uimitoare. Cred că neglijarea lor ne-a împiedicat adesea să înțelegem ce este ficțiunea și ce face ea.

4. *Trei tipuri de realism*

Un portret englezesc tipic din secolul al XVIII-lea este mai realist , conform uzanțelor occidentale predominante, decât un Picasso care prezintă simultan trei fețe ale unui cap sau o lucrare de El Greco care accentuează mișcarea ascendentă a figurilor; iar un desen al Pieței Signoria executat conform regulilor standard ale perspectivei este mai realist decât unul desenat conform regulilor perspectivei inversate sau altor reguli transformate. Un realism mai mare aici nu implică o acuratețe mai mare sau o putere informativă mai mare. Cele două schițe pot transmite exact aceleași informații, iar lucrările lui Picasso și El Greco oferă informații pe care portretul englezesc nu le oferă. Cu toate acestea, o schiță executată în perspectivă standard, dar cu multe erori, este în general mai realistă decât un desen în perspectivă inversată, lipsit de erori; iar imaginile care apar uneori ca niște puzzle-uri, cu titluri precum „Găsiți cincisprezece erori în această imagine", sunt întotdeauna realiste. În toate aceste cazuri, realismul se bazează pe familiaritate. Picturile realizate conform modului obișnuit, standard de reprezentare sunt considerate cele mai realiste.

Totuși, termenul „realism" are și o altă întrebuințare. Ceea ce este obișnuit încetează să mai fie plăcut; iar un nou mod de reprezentare poate fi atât de proaspăt și viguros, capabil să realizeze ceva asemănător unei revelații *(LA,* pp. 37-38). Așa s-a întâmplat cu perspectiva occidentală standard atunci când a fost inventată în Renaștere și nu este mai puțin adevărat în cazul modurilor de reprezentare care s-au separat de acest sistem, așa cum s-a întâmplat cu modul oriental atunci când a fost redescoperit de pictorii francezi la sfârșitul secolului al XIX-lea și cu diverse moduri dezvoltate de artiștii ulteriori.

Deși realismul poate fi uneori asociat cu revelația în acest fel, aceasta nu implică faptul că reprezentarea de orice fel constă în - relatarea fidelă a „lumii reale". Căci susțin că nu există așa ceva precum lumea reală, nicio realitate unică, bine făcută, absolută, separată și independentă de toate versiunile și viziunile. Mai degrabă, există multe versiuni corecte ale lumii, unele dintre ele ireconciliabile cu altele; și, prin urmare, există multe lumi, dacă într-

adevăr există. O lume nu face o versiune corectă în același mod în care o versiune corectă face o lume. Corectitudinea, prin urmare, - trebuie evident determinată printr-o altă procedură decât potrivirea unei versiuni cu o lume. Relativismul meu, care totuși recunoaște diferența dintre versiunile corecte și cele incorecte, nu se oprește la reprezentare, viziune, realism și asemănare , ci pătrunde și în realitatea însăși.

În ceea ce privește relația dintre reprezentări și credințe , nu pot fi de acord cu Menachem Brinker [74], potrivit căruia „distincția dintre *a reprezenta și a vedea,* dintre *convențiile artistice* pe de o parte și *credințe* pe de altă parte" este „o necesitate conceptuală [75]". A vedea este relativ la sistemul de simboluri, la schemele conceptuale, așa cum este variabil în raport cu obiceiul și invenția, la fel cum este reprezentarea. Mitul ochiului inocent a murit de mult. Iar credințele, departe de a se prezenta ca criterii independente pentru judecarea reprezentărilor, *sunt ele însele versiuni* și se raportează unele la altele în moduri diferite. O credință este o versiune acceptată; o versiune propozițională acceptată este o credință; iar o reprezentare acceptată este, în raport cu o credință verbală, ceea ce o imagine este o descriere. Credințele sunt exprimate în simboluri de un fel sau altul și nu sunt mai puțin „convenționale" decât alte versiuni.

Realismul nu este întotdeauna o chestiune de familiaritate sau revelație. **Grădina desfătărilor pământești** *de Hieronymus Bosch* , care folosește un mod de reprezentare destul de standard, este greu de crezut realist, fiind mai degrabă fantastic , prin virtutea conținutului său. Realismul de tipul care lipsește aici pare să depindă, în mod liber vorbind, de reprezentarea realului, spre deosebire de ființele, lucrurile sau evenimentele imaginare, mai degrabă decât de modul de reprezentare. Un portret al unei persoane reale realizat de

[74] Această secțiune începe ca un comentariu la scrierile lui Menachen Brinker, „Verisimilitude, Conventions, and Beliefs ", *New Literary History,* 14 (1983), pp. 253-267, dar conduce la o discuție ceva mai amplă despre realism.

[75] Vezi și: I, 3; *LA,* 8; *PP,* III, 6; și Gombrich, Ernst.: *Imaginea și ochiul* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), pp. 279-287.

Dürer sau Braque este realist în acest sens, în timp ce un desen al unui dragon, chiar și realizat de Dürer, nu este. Oriunde sunt implicate artele literare, acest al treilea tip de realism prevalează adesea asupra celorlalte. Distincția dintre o poveste realistă și una nerealistă se bazează, în general, mai mult pe ceea ce se spune decât pe modul în care se spune. Diferențele care fac * *Crimă și pedeapsă* * mai realistă decât * Basmele * lui Grimm rezidă mai mult în ceea ce este narat decât în modul în care este spus. narațiunea.

[11] Al treilea tip de realism discutat aici a fost deja evidențiat, parțial, într-o scriere de Charles Rosen și Henri Zerner intitulată „Ce este și ce nu este realism", *New York Review of Books,* 29 (1982), pp. 21-26; și în continuarea sa, „Dușmanii realismului", idem, 26-33.

Dar iată problema. Operele care nu sunt realiste conform acestui al treilea sens nu pot fi identificate cu cele care reprezintă lucruri, ființe sau evenimente inexistente din două motive.

În primul rând, nu există nimic care să nu existe - nici unicorni , nici centauri, nici zâne, nici dragoni - care să poată fi reprezentat sau descris. Strict vorbind, picturile lui Bosch nu înfățișează monștri, nici tapiseriile care apar în mănăstiri nu înfățișează un unicorn; pentru că nu există astfel de monștri și nu există unicorni. Tapiseriile sunt, mai degrabă, picturi cu unicorni, iar pictura lui Bosch, o pictură cu monștri. Putem clasifica cu ușurință picturile drept picturi cu unicorni, picturi cu monștri etc., la fel cum putem clasifica mobilierul drept birouri, mese etc., fără ca acestea să denoteze ceva și fără a fi nevoie de reguli sau definiții pentru a face o astfel de clasificare. În mod similar, poveștile lui Grimm nu sunt basme în sens strict (pentru că zânele nu există), ci mai degrabă basme [76].

În al doilea rând, multe *imagini* și descrieri *cutare* care nu înfățișează lucruri reale *cutare* sunt realiste în al treilea sens; se poate chiar ca cea mai realistă ficțiune să nu înfățișeze oameni reali și să nu relateze evenimente reale. **Grăbeşte-te, Iepure** * este realistă, în

[76] Pentru explicații suplimentare, vezi *LA,* I, 5 și *PP,* V, 2.

* Goodman se referă aici la celebrul roman al lui John Updike, *Rabbit Run,* Knopf, New York, 1960. (Nota traducătorului)

timp ce **Alice în Țara Minunilor** nu este, chiar dacă Harry Angstrom este la fel de fictiv ca Iepurele de Martie. Faptul că o poveste este de fapt despre cutare lucru sau este doar o *poveste cutare* determină dacă este ficțiune sau istorie , dar nu dacă este realistă sau nu. Prin urmare, ce face diferența? Răspunsul, în plus, nu ar trebui oferit în funcție de ceea ce denotă imaginile și poveștile , ci în funcție de ceea ce le denotă. Nu ar trebui oferit în funcție de modul în care aceste lucruri sunt clasificate, ci în funcție de modul în care sunt clasificate . Așa cum imaginile care nu denotă nimic se clasifică ușor drept imagini cu centauri, imagini cu unicorni , imagini cu monștri și hărți ale Pasajului de Nord-Vest, cele care nu denotă nimic se clasifică în grupuri mai largi , cum ar fi imagini cu obiecte mitice, imagini cu peisaje imaginare etc., și în grupuri și mai largi, cum ar fi imagini cu obiecte reale și imagini cu obiecte fictive. Imaginile cu obiecte reale și descrierile cu obiecte reale pot fi fictive, ca în cazul descrierilor lui Harry Angstrom, și nu pot denota nimic; iar picturile cu obiecte fictive și descrierile cu obiecte fictive pot denota o persoană sau un obiect, așa cum se întâmplă în cazul unei picturi în care Napo leul este reprezentat ca un dragon. Prin urmare, o poveste fictivă este realistă în al treilea sens, până la punctul în care este o poveste cu obiecte reale, chiar dacă nu este o poveste a vreunui obiect real. Este adevărat că, atunci când am efectuat clasificarea în descrieri de obiecte reale sau picturi de obiecte reale și descrieri de obiecte fictive sau picturi de obiecte fictive, nu am pornit de la un număr mai mare de principii decât am folosit pentru a efectua clasificarea în picturi de centauri și picturi de unicorni. În ambele cazuri, principiile, asemănările și diferențele care contează trebuie justificate prin clasificări, nu trebuie doar descrise.

Suntem înclinați să credem că realismul de al treilea tip depinde de natura conținutului; dar, din moment ce ficțiunea pură nu denotă nimic, ar trebui acest realism să depindă de caracteristicile scenelor sau ale poveștii și nu de ceva ce este înfățișat sau descris? Deși, strict vorbind, ficțiunea pură nu este despre nimic , putem totuși distinge între narațiune și ceea ce este narat; adică, clasificarea ficțiunii în funcție de ceea ce este narat diferă de clasificarea în funcție de modul

în care este narată. Conform acestui sens oarecum oblic, realismul pe care îl luăm în considerare aici depinde mai mult de conținut, de ceea ce este narat, decât de narațiune.

Când spun că ficțiunea pură nu denotă nimic, vorbesc despre aplicarea sa literală. Luat la propriu, *Don Quijote* nu descrie pe nimeni - Hidalgo din La Mancha nu a existat niciodată și nu va exista niciodată - dar luat metaforic, *Don Quijote* ne descrie pe mulți dintre noi, cei care luptă împotriva morilor de vânt (sau a guralivilor). O alegorie fantastică poate fi o poveste realistă a unei persoane reale atunci când este luată metaforic, chiar dacă este o poveste nerealistă a unei persoane fictive atunci când este citită la propriu (vezi III, 1).

Realismul, ca și realitatea, este multiplu și efemer și nicio explicație nu-l epuizează.

5. *Despre apartenența la un stil*

Anita Silvers a ridicat câteva probleme pe care nu le-am luat în considerare în discuția despre stil pe care am prezentat-o în altă parte (*Al Doilea Război Mondial,* al II-lea) [77]. M-am preocupat doar de ce ar putea însemna să spui că o lucrare aparține unui anumit stil. Nu au fost ridicate întrebări precum dacă o lucrare poate avea mai mult stil decât alta, dacă are mult stil sau dacă îi lipsește. Pentru a nu provoca mânia profesorului Silvers, mă voi abține de la a sugera că acestea sunt întrebări deosebit de feminine.

Înainte de a discuta aceste puncte, două lucruri trebuie clarificate. Cititorii discuției lui Silvers ar trebui avertizați că ea folosește termenul „semnătură" aici diferit față de modul în care utilizez eu în mod obișnuit termenul în „ *Moduri de a face lumi"*. Ea îl folosește metaforic ca sinonim pentru „stil". Eu îl folosesc literal pentru a desemna numele artistului și, prin extensie, toate celelalte caracteristici care contribuie la localizarea unei opere (precum și la localizarea artistului, a stilului, a perioadei etc.) *care nu sunt*

[77] „ Secretul stilului", *Revista de estetică și critică de artă,* 39 (1981), pp. 268-271.

caracteristici stilistice.

În al doilea rând, ea denaturează oarecum explicația mea foarte scurtă despre stil atunci când scriu că „o proprietate... este considerată stilistică doar atunci când permite ca o operă să fie asociată cu un anumit artist, perioadă, regiune, școală etc., mai degrabă decât cu altele" (p. 34). Ar fi trebuit să scriu „atunci când permite ca o operă să fie asociată *cu celelalte lucrări* ale unui artist, mai degrabă decât cu altul etc.". În opinia mea, o trăsătură stilistică este o caracteristică pe care opera o exemplifică și care contribuie la plasarea operei într-una dintr-un anumit grup de lucrări proeminente. Trăsăturile caracteristice ale unor astfel de grupuri de lucrări - nu trăsăturile unui artist sau ale personalității sale , nici trăsăturile unui loc, perioadă sau personaj - constituie stilul.

Majoritatea operelor aparțin multor stiluri, variind în funcție de specificitatea lor și intersectându-se în moduri diverse: o anumită pictură poate aparține simultan stilului lui Picasso, stilului Perioadei sale Albastre, stilului francez, stilului secolului XX, stilului occidental și așa mai departe. Silvers sugerează că unele lucrări, cum ar fi producțiile de televiziune, nu aparțin niciunui stil. Dacă este așa, este pentru că grupuri proeminente de lucrări nu au fost identificate și ridicate la statutul de *clase de stil* . Dar nu există o măsură generală a gradului în care cineva posedă stil? Ce înseamnă să spui că o operă are mai mult stil decât alta? Diferența cu greu poate consta în numărul de categorii stilistice cărora le aparține o operă. Mai degrabă, cred eu, constă în importanța comparativă a trăsăturilor stilistice în raport cu celelalte trăsături și funcții ale operei. Într-o pictură obișnuită folosită pentru a ilustra un text expozitiv , ceea ce contează este ceea ce este reprezentat; orice trăsături stilistice ar putea avea o astfel de pictură sunt abia perceptibile, iar exemplificarea unui stil poate fi cel mai important aspect. Atât supraevaluarea, cât și subevaluarea stilului sunt în egală măsură deficiențe estetice. O capodoperă, cum ar fi o pictură de El Greco, poate exemplifica un stil cu o asemenea vigoare, demonstrând în același timp că funcționează cu o eficacitate similară în alte aspecte relevante din punct de vedere estetic.

În acest sens, a avea stil în contextul modei este sinonim cu a fi la curent cu cele mai recente tendințe. Aceasta se încadrează în formula noastră generală; deoarece în modă, a fi la modă este măsura importanței trecătoare a unui stil.

***

Dacă un predicat se aplică unui anumit lucru depinde adesea, așa cum ne amintește Mark Sagoff, de domeniul discursului [78]. Ceea ce este mic sau verde într-un domeniu poate fi mare sau galben în altul. El subliniază că dificultatea poate apărea din prezentarea unor domenii „nenaturale" neobișnuite sau a unor domenii neînrădăcinate, precum și din utilizarea unor predicate „asemănătoare verzilor " proiectabile în mod neobișnuit. De asemenea, ar trebui să observăm, poate, deși acest lucru poate fi mai puțin relevant pentru investigația actuală a lui Sagoff, că, chiar și atunci când domeniul - adică suma logică a extensiilor tuturor predicatelor din schema în cauză - rămâne constantă, aplicabilitatea unui predicat este încă relativă la compoziția schemei în cauză - adică la setul de alternative disponibile. De exemplu, dacă un anumit disc dintr-o duzină este considerat roșu poate depinde de faptul dacă le clasificăm ca discuri roșii și non-roșii, sau ca roșii, roz și așa mai departe. *{LA,* pp. 71-72).

Sagoff continuă să facă distincția între așa-numitele predicate *de ordine generală* și cele ale altor predicate. Un predicat de ordonare generală, cum ar fi „este mai înalt decât", oferă o ordonare simplă care cuprinde toate elementele prezente în domeniile predicatelor mai particulare, cum ar fi „este un om mai înalt decât", „este o clădire mai înaltă decât" etc. În schimb, clasificarea predicatelor poate să nu ofere nicio ordonare; iar un predicat precum „este mai priceput decât" oferă doar ordine în cadrul fiecăruia dintre diversele domenii ale predicatelor mai particulare, cum ar fi „este un tâmplar mai priceput decât", „este un jucător de șah mai priceput decât" etc. Cerințele pentru a fi un om înalt sunt diferite de cele necesare pentru

[78] „Autenticitatea istorică", *Erkenntnis,* 12 (1978), p. 83-93.

a fi o clădire înaltă; dar, în timp ce oamenii și clădirile pot fi comparate pozitiv în ceea ce privește înălțimea în vastul univers de obiecte, tâmplarii și jucătorii de șah nu pot fi comparați, de asemenea, în ceea ce privește îndemânarea. Desigur, s-ar putea stabili o corelație arbitrară între ordinele particulare de îndemânare, adică echivalarea celor mai și mai puțin pricepuți tâmplari cu cei mai și, respectiv, cei mai puțin pricepuți jucători de șah; dar aceasta este cu totul altceva decât ordinea nearbitrară prin care orice clădire este, practic vorbind, mai înaltă decât aproape orice om.

Punctul de vedere pe care îl susține Sagoff aici — de exemplu, atunci când spune că „cineva poate fi un jucător de baseball *priceput și un electrician stângaci* fără a sfida legea contradicției ” — a fost recent ridicat în diverse contexte. Răspunsul meu la un eseu de Robert Nozick (IV, 7) constă în a observa că un om poate fi un bun conducător și un cântăreț de operă prost. Iar Joseph Ullian și cu mine ne-am ocupat recent (III, 7) de faptul că o afirmație despre Jones poate fi adevărată fără a fi adevărată despre Jones și, de asemenea, că o afirmație poate fi adevărată despre Jones fără a fi adevărată . Dar aceasta este o digresiune.

Sagoff sugerează că predicatele estetice nu sunt de obicei de tip ordonare generală, ci sunt de obicei clasificatoare sau, cel mult, de *ordine specială* . Acest lucru nu pare neverosimil, atâta timp cât clasa predicatelor estetice nu este semnificativ restricționată , având în vedere dificultatea implicată, de exemplu, în compararea calităților estetice ale Taj Mahal-ului cu cele ale unei picturi de Sesshu.

O a doua caracteristică a predicatelor estetice este că acestea tind să facă să dispară categoriile noastre științifice înrădăcinate și categoriile noastre cotidiene. Aceasta pune o problemă; pe de o parte, suntem avertizați în mod corespunzător împotriva consecințelor catastrofale care decurg din admiterea unor categorii și predicate neobișnuite, străine; pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că capacitatea de a nara lucrurile într-un mod nou, de a aprecia afinitățile și contrastele uitate, de a depăși limitele banalului, este fundamentală pentru înțelegerea și creația artelor. Și același lucru este valabil și în cazul descoperirilor științifice; căci problema este

complet analogă cu cea a admiterii de către știință a unor noi categorii și predicate, în timp ce interzice elemente tulburătoare, cum ar fi „verdețea". De asemenea, merită să se ia în considerare, în cazul problemei estetice , lucruri precum predicatele-părinte, - înrădăcinarea moștenită și superipotezele *(FFF,* pp. 118-119); dar va mai dura ceva timp până se va găsi un răspuns complet și definitiv.

După cum susține Sagoff, *interpretarea* în arte este în mare măsură o chestiune de a atrage atenția tocmai asupra acelor caracteristici subtile, dar semnificative, care nu pot fi imediat evidente, deoarece se află dincolo de clasificările obișnuite. El scrie următoarele:

> „Rețineți că o *interpretare,* în măsura în care se poate spune că diferă de o *descriere...,* depășește de obicei clasele de referință înrădăcinate pentru a-și concentra atenția asupra relațiilor interesante din punct de vedere estetic existente între obiecte și alte lucruri cu care nu este în general asociată."

Sagoff abordează apoi o chestiune care, deși nu o prezintă ca atare, amenință să aducă o consecință nedorită ca urmare a combinării *lucrării „Limbajele artei* " cu „Statutul stilului" *(WVF* II). În prima, afirm că diferența dintre o pictură originală și un fals, chiar dacă este detectabilă doar printr-o examinare științifică detaliată, constituie o diferență estetică care, în timp, poate deveni ușor perceptibilă. Dacă diferența este astfel estetică și capabilă să distingă opera autentică de, să zicem, opera mult mai târzie, neautentică, diferența este atunci calificată drept stilistică, conform criteriului „Statutului stilului". În consecință, concluzionează Sagoff, o operă autentică și un fals nu au aceleași proprietăți stilistice și nici nu aparțin aceluiași stil. Un scriitor mai puțin binevoitor ar fi prezentat public această afirmație ca o obiecție devastatoare. Pentru că, conform oricărui standard rezonabil, ce ar putea aparține mai potrivit unui stil decât un original și o imitație a acestuia, care cu greu poate fi percepută ca diferită de acesta?

Această circumstanță pare să mă preocupe mai mult decât pe Sagoff; dar argumentul este eronat în două privințe. În primul rând,

un stil este în mod normal o proprietate complexă care poate fi împărțită în mai multe proprietăți stilistice . Două lucrări pot diferi într-una sau mai multe dintre aceste proprietăți stilistice constitutive și totuși pot avea altele în comun. Astfel, chiar dacă originalul și copia diferă în ceea ce privește unele proprietăți stilistice , ele pot avea altele în comun. Dar pot cele două lucrări aparține *aceluiași stil?* Stilurile se intersectează și variază de la complet general la total specific. Putem vorbi despre stilul lui Corot, stilul său timpuriu, stilul său occidental, stilul său post-medieval și așa mai departe. Două picturi pot aparține ambele unuia dintre aceste stiluri, sau mai multor, sau cu totul altora. Într-un fel, oricare două picturi aparțin aproape (adică aproximativ) aceluiași stil și (aproximativ) la două stiluri diferite. Practica, stipulația sau contextul vor determina, în orice caz dat, ce stiluri sunt implicate. Fără îndoială, deși originalul și o copie aproape imposibil de distins de acesta, realizată într-un timp și loc îndepărtat, diferă prin unele proprietăți stilistice și chiar aparțin practic la două stiluri diferite, ambele aparțin, într-o măsură mai mare, aceluiași stil într-un sens mai comun și mai important.

6. *Despre simptomele esteticii*

Alan Nagel a ridicat câteva întrebări pertinente cu privire la selecția mea de simptome ale esteticului.15 În principiu, trebuie să subliniez că selecția este provizorie. În general, un simptom nu este nici o condiție necesară, nici suficientă, ci mai degrabă o caracteristică despre care credem că, împreună cu altele, poate face mai probabilă prezența unei anumite boli sau a altei stări desemnate. Nici măcar nu pretind că simptomele esteticului pe care le enumăr sunt conjunctiv suficiente sau disjunctiv necesare, deși mă îndoiesc că ceea ce este estetic lipsește adesea de ambele. Selecția simptomelor aparține, poate, unei prime faze în căutarea unei definiții care va deriva dintr-o utilizare deosebit de haotică și care, cu toate acestea, trebuie să o reformeze drastic . Astfel, discuția despre simptomele esteticului nu poate fi purtată pe baza unor teste de adecvare și a unor contraexemple concludente. Tot ce pot face este să indic câteva dintre considerațiile care m-au condus la această alegere.

Întrebarea de ce referențialitatea de orice fel nu poate fi considerată un simptom are un răspuns simplu. Trăsăturile selectate sunt cele [patru] considerate utile pentru diferențierea funcțiilor simbolice și a simbolurilor estetice de alte funcții și simboluri; adică, așa cum presupune Nagel, „referențialitatea desemnează câmpul în sine" în care trebuie să se situeze esteticul. Dar acest lucru ridică, așa cum a subliniat el , o întrebare dificilă: „în ce măsură este exemplificarea *un simptom* la fel de clar ca denotația sau expresia?" Întrucât expresia implică

[ls] ««Sau ca o pătură»»: Câteva comentarii și întrebări despre exemplificare », *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 39 (1981), pp. 264-266. În ceea ce privește exemplificarea, chiar dacă este, totuși, a unei proprietăți posedate mai degrabă metaforic decât literal, întrebarea se reduce la motivul pentru care *exemplificarea* este considerată un simptom, iar același lucru nu se întâmplă și cu denotația.

Răspunsul este că exemplificarea este adesea cea mai proeminentă caracteristică care distinge textele literare de cele non-literare: poezii, romane și nuvele din tratate științifice, cărți de bucate și rapoarte anuale. Într-o operă literară, ceea ce contează de obicei nu este doar povestea spusă, ci și modul în care este relatată. O mare parte din ceea ce s-a spus este adevărat și în cazul diferenței din picturile figurative dintre ilustrațiile utile și operele de artă. Râsul, ritmul și alte norme exemplificate , precum și sentimentele și alte proprietăți exprimate , contează foarte mult în majoritatea operelor de artă, dar foarte puțin în cazul discursurilor științifice sau practice, fie ele verbale sau picturale. Desigur, exemplificarea apare în multe contexte non-estetice - folosim exemple tot timpul - și nu neg că o descriere revelatoare, specializată, o reprezentare sau o expunere pot constitui artă. Cu toate acestea, exemplificarea este considerată un simptom, deoarece prezența sa este adesea cea mai marcantă diferență dintre estetic și non-estetic.

Plenitudinea relativă este enumerată printre simptomele - esteticului, deoarece trasează distincția crucială și subtilă ilustrată în *Limbajele artei* prin diferența dintre o electrocardiogramă și un

desen al Muntelui Fuji de Hokusai. Liniile ar putea coincide exact; dar în timp ce în grafică variațiile de grosime și intensitate a liniei sunt irelevante, în desen fiecare variație a fiecărui aspect al liniei este importantă. Ceea ce predomină într-o operă de artă pare a fi plenitudinea ; într-o diagramă, atenuarea .

densitatea sintactică și semantică sunt considerate simptome este oarecum diferit. Acestea pot părea nepotrivite ca semne ale esteticului, având în vedere că, de exemplu, niciun text, literar sau de altă natură, nu este dens sintactic, în timp ce toate sunt dense semantic . Prin urmare, alegerea acestor simptome nu se poate baza pe presupunerea că esteticul este dens sintactic mai des decât nu sau că non-esteticul duce lipsă de densitate sintactică mai des decât opusul. Mai degrabă, ideea este că simbolurile și sistemele dense sintactic și semantic pe care le întâlnim și le folosim sunt mai des estetice decât non-estetice; că găsim densitate mai des în cadrul esteticului decât oriunde altundeva. În acest fel, densitatea, mai ales atunci când este combinată cu alte simptome, aduce în minte esteticul.

Referința multiplă și complexă, al cincilea simptom, a fost adăugată după ce a fost scrisă *Limbile lui Artel* [1] . Discursul științific și practic, fie el verbal sau pictural, aspiră în mod normal la singularitate și franchețe, evitând ambiguitatea și căile complicate ale referinței. Însă în arte, referințele complexe și multiple de toate tipurile sunt comune - de la simpla ambiguitate a denotației până la referințele realizate prin intermediul unuia sau mai multor lanțuri, întortocheate sau drepte, care traversează diverse niveluri - și reprezintă adesea un instrument puternic. Deși nu este o trăsătură universală sau exclusivă, este un simptom al esteticului.

Alte caracteristici, cum ar fi figurația și ficțiunea , au fost uneori propuse ca simptome suplimentare. Însă metafora , într-o anumită fază de declin, permite practic orice limbaj, astfel încât, mi se pare, figurația are o valoare simptomatică redusă. În ceea ce privește ficțiunea, nu numai că multe texte non-ficționale sunt opere de artă—

[16] WTpp. 67-68.
Nici operele abstracte, care nu denotă absolut nimic, nu sunt fictive.

Acest lucru în sine nu ar exclude neapărat ficțiunea ca simptom. Ceea ce, mi se pare , o descalifică ca atare este faptul că o operă ficțională se referă întotdeauna la altceva prin exemplificare, expresie sau printr-un lanț referențial. În acest fel, ficțiunea nu ar adăuga nimic nou la o listă de simptome care include deja exemplificare și referință complexă.

Examinând toate aceste simptome, observ anumite afinități interesante între ele. Trei dintre aceste proprietăți lipsesc din ceea ce am definit drept notație, iar celelalte două ar fi ciudate și, în general, supărătoare într-o notație. Aceste cinci caracteristici, luate împreună, au ca scop reducerea transparenței, să ne facă să ne concentrăm asupra simbolului pentru a determina ce este și la ce se referă. Acolo unde are loc exemplificarea, trebuie să ne inhibăm obiceiul de a trece imediat de la simbol la ceea ce acesta denotă. Completarea necesită o atenție comparativă la multe caracteristici ale simbolului. Sistemele dense, unde fiecare diferență într-o caracteristică stabilește o diferență, necesită investigații nesfârșite pentru a descoperi ce simbol avem și ce simbolizează acesta.

Ne confruntăm atunci cu un set complet, inevitabil, inviolabil și bine format de simptome ? Deloc. Niciunul nu este întotdeauna prezent în estetic și nici întotdeauna absent în non-estetic; și chiar prezența sau absența tuturor acestora nu ne asigură nimic. Nici simptomele nu oferă un mijloc de a măsura gradul *în care* un simbol sau o funcție sunt estetice; a avea majoritatea simptomelor nu înseamnă a fi mai estetic. Ceea ce avem aici în față sunt rezultatele șovăielnice ale unui marș tentativ către o caracterizare mai adecvată a esteticului; iar simptomele au, într-un anumit sens, aceeași relație cu o astfel de caracterizare precum liniile trasate în lut au cu o ribă de topograf. Mai mult, aceste simptome sunt simptome ale funcției estetice, nu ale meritului estetic; ele sunt simptomele artei, nu cele ale artei bune versus arta proastă. A fi o operă de artă implică a fi o operă bună, la fel cum a fi o afirmație implică a fi o afirmație adevărată (vezi și IV, 7).

7. *Virtute limitată*

Acum câțiva ani, Robert Nozick[79] El a atacat concepția mea (*LA,* pp. 255-261) despre relația dintre a fi estetic și a avea merit estetic. Scrisesem că meritul estetic necesită a fi eficient din punct de vedere estetic și cognitiv. El a susținut că teoriile lui Newton au fost făcute cunoscute printr-o poezie proastă, în loc să apară într-un tratat în proză, și că poezia - fiind eficientă din punct de vedere estetic și cognitiv - ar fi meritorie din punct de vedere estetic, conform criteriilor mele.

Ceea ce pare să fi trecut cu vederea este faptul că ceva poate fi bun într-un sens și rău în altul. Evident, un om poate guverna bine sau poate cânta bine cântece populare și poate fi un cântăreț de operă groaznic; excelența guvernării sale sau arta sa de a cânta cântece populare este pe deplin compatibilă cu performanța sa slabă ca și cântăreț de operă. În mod similar, evident, un text poate funcționa bine ca tratat și teribil ca poem. Strict vorbind, modul în care ceva funcționează simbolic, mai degrabă decât lucrul în sine, poate fi calificat drept estetic; iar excelența estetică constă în eficacitatea cognitivă a unei opere atunci când funcționează estetic. Când funcționează în acest fel, o operă poate fi bună sau rea; operele foarte bune, mediocre și foarte proaste pot fi toate la fel de estetice. Din păcate, majoritatea operelor de artă sunt proaste.

Pe scurt, excelența estetică depinde nu doar de modul și cât de bine simbolizează o operă , ci și de ceea ce simbolizează - de contribuția sa la organizarea eficientă a lumii. Modul în care ar trebui judecată această contribuție , ce contribuie la corectitudinea estetică (sau la corectitudine sau la orice alt tip de corectitudine) nu este o întrebare ușoară (vezi Al Doilea Război Mondial, al VII-lea). Dar primul pas pe care trebuie să -l facem în încercarea de a o rezolva este să evităm să confundăm o clasificare cu o recomandare. A fi estetic nu implică a fi bun din punct de vedere estetic . Dacă virtutea

[79] În „Goodman, Nelson, despre merit, estetică", *Journal of Philosophy,* 69 (1972), pp. 783-785.

constă în a rămâne nepătat, aceasta trebuie atent limitată.

8. *Despre identitatea operelor de artă*

Două aspecte abordate în lucrarea „ *Limbajele artei"* trebuie clarificate sau subliniate: distincția dintre artele autografice și alografice și conceptul de identificare a operelor sau a instanțelor acestora .

În ceea ce privește distincția dintre artele sau operele autografice și alografice *{LA,* III, 3-4), prima problemă este că această distincție nu coincide cu cea dintre artele singulare și cele multiple; deoarece unele arte multiple , cum ar fi gravura, sunt autografice. În al doilea rând, deși distincția dintre artele autografice și cele alografice este în general legată de distincția dintre artele în care falsificarea anumitor opere este posibilă și artele în care aceasta nu este posibilă, distincția autografic-alografic nu este *definită* în acest fel și ar putea fi valabilă doar într-o lume a îngerilor ingenioși, liberi de instincte imitative sau intenții rele. În al treilea rând , în timp ce disponibilitatea unei notații este, în general, ceea ce stabilește că o artă este alografică, simpla disponibilitate a unei notații nu este nici o condiție necesară , nici suficientă . Ceea ce este *necesar* este ca identificarea unei instanțe a unei *opere* să fie independentă de istoria producției sale; o notație codifică și creează atât un [80]criteriu independent . Faptul că o notație *este insuficientă pentru* a face o artă alografică este ilustrat prin utilizarea unui sistem asemănător unei biblioteci pentru numerotarea picturilor [81]. În al patrulea rând, nu toate artele pot fi clasificate drept autografice sau alografice. Această clasificare se aplică doar acolo unde avem un mijloc de clasificare a obiectelor sau evenimentelor din cadrul operelor - adică, acolo unde există un criteriu pentru determinarea identității unei opere. Uneori, ca în unele dintre

[80] Într-o formă de artă unică precum pictura, s-ar putea crede că opera este singura sa instanță de sine stătătoare.

[81] Conform unui sistem folosit de multe muzee, achiziția 21 din 1976 este catalogată drept „76.21".

muzicile lui Cage, care folosește schițe non-notaționale în loc de partituri, nu avem un astfel de criteriu definitiv și, într-adevăr , nicio lucrare nu are nicio distincție între singular și multiplu. În cele din urmă, nu susțin, în niciun fel, că, dacă o anumită artă este autografică sau alografică, ea nu este nimic mai mult decât rezultatul unei tradiții care ar fi putut fi diferită și care se poate schimba. Factori precum natura efemeră a spectacolelor și participarea multor oameni pot - favoriza transformarea unei arte în alografie; dar acest lucru este departe de a spune că orice artă a fost întotdeauna sau va fi întotdeauna alografică sau autografică.

În ceea ce privește identificarea unei opere, ne preocupă aici să stabilim dacă un anumit obiect sau eveniment este o instanță a unei anumite opere. Ceea ce implică o astfel de determinare poate varia considerabil în funcție de modul în care este specificată opera; de exemplu, a stabili că un anumit eveniment este o interpretare a - Simfoniei nr. 101 de Haydn necesită determinarea atât a conformității sale cu o partitură, cât și a titlului și a autorului muzical al acelei partituri. Însă singurul lucru care contează în distingerea operelor alografice de cele autografice este dacă identitatea operei - complet independentă de orice întrebare particulară referitoare la autor sau la opus - este independentă de istoria producției sale.

Poate că nu am clarificat suficient acest lucru în **Limbajele - artei**. În orice caz, Richard Wollheim nu înțelege pe deplin problema, cred, atunci când susține că identificarea atât a operelor alografice, cât și a celor autografice implică istoria producției [82]. Desigur, determinarea autorului artistic, a opusului, a perioadei și așa mai departe, a oricărei opere, fie ea autografică sau alografică, sunt aspecte ale istoriei producției. Ceea ce distinge o operă alografică este faptul că identificarea unui obiect sau eveniment ca instanță a operei nu depinde în niciun fel de cum, când sau de către cine a fost produs acel obiect sau eveniment . Inscripția unei poezii, de exemplu, indiferent de modul în care este produsă, necesită doar ca

[82] „Sunt criteriile de identitate valabile pentru o operă de artă în diferite arte relevante din punct de vedere estetic?" *Ratio,* 20 (1978), pp. 29-48.

aceasta să fie scrisă corect; iar două inscripții ale aceleiași poezii necesită doar ca acestea să fie scrise în același mod. În schimb, o instanță a unei anumite gravuri trebuie să fi fost imprimată de pe o anumită placă ; și două instanțe ale aceleiași gravuri, oricât de similare sau diferite ar părea, trebuie să fie imprimări realizate de pe aceeași placă.

Wollheim este tentat să meargă mai departe asupra unui punct, să susțină că două inscripții scrise identic ar trebui considerate exemple ale unor opere diferite, dar se oprește prudent înainte de a face acest lucru. Pare complet inadmisibil să neg că am citit *Don Quijote* , deoarece exemplarul meu al cărții, deși scris corect în fiecare detaliu, a fost produs de un tipograf nebun în 1500 sau de un computer nebun în 1976. Dar aici apar noi întrebări. Este necesar să se specifice cu atenție ce constituie ortografia corectă; căci o marcă fizică este o literă doar în raport cu o limbă, iar aceleași marcă pot servi la scrierea corectă a unor cuvinte diferite în limbi diferite. Și Borges întreabă dacă chiar și o ortografie identică în aceeași limbă este suficientă pentru a identifica o operă: au scris Cervantes și Menard aceeași operă sau chiar același text, scriind aceleași cuvinte în spaniolă? [83]În prezent (1983) investighez unele dintre aceste aspecte pentru un eseu despre interpretare și identitate.

Wollheim continuă argumentând că criteriul identității pentru operele produse în diferite forme de artă are o importanță estetică, deoarece face parte din teoria artistului și, prin urmare, din teoria operei sale. Cred că există un sâmbure de adevăr în ceea ce spune Wollheim, dar aș dori să fac câteva modificări importante. Sunt la fel de suspicios în ceea ce privește discuțiile despre teoria unui artist, precum sunt în ceea ce privește discuțiile despre o teorie gramaticală a vorbitorului. Anumiți artiști și anumiți vorbitori ai unei limbi susțin astfel de teorii public; iar în câteva cazuri, teoria unui artist sau teoria unui vorbitor poate avea un efect recognoscibil și manifest asupra a ceea ce produc . Dar cred că puțini artiști și puțini vorbitori susțin

[83] Borges, Jorge Luis: « Pierre Menard, autor al Quijotei» în *Ficciones* (Madrid: Alianza-Emecé, 1980 ([ediția a IX-a])), pp. 47-59.

astfel de teorii în mod explicit și sunt nedumerit atât de ceea ce ar putea însemna să spui că susțin astfel de teorii implicit, cât și de ceea ce ar putea însemna să spui că planetele posedă implicit legile mișcării. Bănuiesc că, în toate aceste cazuri, teoria este furnizată de un alt teoretician decât artistul, vorbitorul sau planetele. Și consider deosebit de nefericită ideea că teoria joacă în mod normal un astfel de rol în artele nonverbale, așa cum susține Wollheim; căci o teorie , așa cum o înțeleg eu, constă în enunțuri formate din cuvinte. Vrea oare Wollheim să spună, în acest fel, că pictura sau dansul, de exemplu, ar trebui să fie subordonate limbajului? Într-adevăr, operele de artă oferă versiuni nonverbale ale lumii sau fragmente ale acesteia, dar modul în care acest lucru duce la concluzia că criteriile pentru determinarea identității unei opere fac parte din teoria artistului și a operei în sine mi se pare că necesită, cel puțin, o explicație ceva mai elaborată.

Wollheim ridică, de asemenea, întrebarea dacă o operă de artă este identică cu manifestările sale fizice sau dacă diferă de acestea și rezidă în aceste manifestări doar într-un mod ocazional - în același mod în care s-a presupus uneori că sufletul locuiește într-un corp. Wollheim apără ultima opinie. Resping ambele alternative în favoarea unei concepții funcționale. Desigur, o piesă de bronz poate fi atât o operă de artă, cât și un ciomag; o pânză poate fi atât o capodoperă Rembrandt , cât și o pătură. Dar pot fi identice un obiect fizic și o operă de artă? Am putea la fel de bine să ne întrebăm, deși rareori se întâmplă, dacă bronzul și ciomagul sau pânza și pătura sunt identice. Răspunsul indicat pare a fi că, în ambele cazuri, avem aceleași obiecte fizice care îndeplinesc funcții diferite. Nu trebuie să căutăm un obiect estetic distinct de mediul fizic, ci doar să distingem funcția estetică de alte funcții, mai practice. Deși nicio ciomagă nu este un Rodin și nicio pânză nu este un Rembrandt, același obiect fizic poate fi folosit pentru a bate sau a adăposti în anumite contexte și, în altele, pentru a îndeplini funcțiile simbolice ale unei opere de artă. Așa cum am sugerat și în altă parte, trebuie să ne mutăm focalizarea atenției de la întrebarea „Ce este arta?” la întrebarea „Când este ceva artă?” (WTÎȚIV). Poate că acest lucru se leagă și de

problema lui Borges, care ar putea fi rezolvată întrebându-ne când un anumit text scris în spaniolă este *Don Quijote* al lui Cervantes și când este *Don Quijote* al lui Menard .

9. *Realizarea artelor*

Punerea în aplicare *a* unei opere de artă poate fi distinsă de execuția sa . —într-una sau două faze—ale unei opere. Romanul este finalizat atunci când este scris, tabloul atunci când este pictat, iar piesa atunci când este jucată. Dar romanul abandonat într-un sertar, tabloul îngrămădit într-o cămară și piesa jucată într-un teatru gol nu își îndeplinesc funcția. Pentru ca romanul să funcționeze, trebuie publicat într-un fel sau altul, tabloul trebuie prezentat public sau privat , iar piesa trebuie prezentată în fața unui public. Publicarea , expoziția și reprezentația în fața unui public sunt mijloace de realizare — sau modalități prin care artele devin parte a culturii. Execuția constă în realizarea unei opere; realizarea constă în a o face să funcționeze (vezi V, 5).

Distincția, astfel stabilită, poate părea prea evidentă pentru a necesita comentarii suplimentare, dar relația dintre execuție și realizare este în anumite privințe destul de complexă, iar investigarea acestei relații face aluzie la unele întrebări mai generale despre artă.

Sub termenul „execuție” includ tot ceea ce face parte din creația unei opere, de la prima scânteie a unei idei până la atingerea finală. Deși întrebarea cum s-ar putea trasa o linie de demarcație între concepție și realizare, în special în *artele cu o singură scenă,* Poate fi de un interes considerabil, dar nu mă voi ocupa de asta aici; „execuția ” cuprinde procesul de realizare a unei opere în întregime . Pe de altă parte, sub termenul „realizare” includ tot ceea ce face ca o operă să funcționeze; iar o operă funcționează, în opinia mea, în măsura în care este înțeleasă, în măsura în care se stabilește ceea ce simbolizează și cum simbolizează (fie prin descriere, reprezentare, exemplificare sau expresie, fie pe o cale mai lungă - vezi III, 1 -) și afectează modul în care organizăm și percepem o lume. Uneori, folosesc termenul „realizare” destul de imprecis, cuprinzând toate

încercările de realizare fără a se gândi la succesul lor, toate procedurile folosite pentru a face o operă să funcționeze, indiferent dacă acestea reușesc sau nu . De exemplu, montarea unei rame este un proces de realizare, chiar dacă, uneori, paralizează o pictură, în loc să o activeze; iar o expoziție într-un muzeu este un mijloc de realizare, chiar dacă lasă operele inerte.

Să comparăm acum *arta într-o singură etapă* a romanului cu *arta în două etape* a gravurii (IV, 8 și *LA,* pp. 112-115). Romanul se încheie cu manuscrisul , iar toate etapele ulterioare, cum ar fi tipărirea, promovarea și distribuția, constituie procese de realizare . Gravura, pe de altă parte, nu se încheie odată cu realizarea plăcii, ci doar atunci când se obțin imprimeuri din aceasta; căci aceste imprimeuri constituie singurele instanțe ale operei. Prin urmare, în timp ce tipărirea unui roman nu face parte din execuția sa , ci din realizarea sa, tipărirea unei gravuri face parte din execuția sa, iar realizarea include fixarea , înrămarea, expunerea, promovarea, distribuția etc. Întrucât publicarea este exclusiv realizare, publicarea unui roman include tipărirea sa, în timp ce publicarea unei gravuri nu. În alte arte în două faze — fie autografice, precum gravura, fie alografice, precum muzica scrisă într-o partitură — realizarea se bazează, de asemenea, pe execuția ambelor faze: o operă dramatică sau muzicală există doar dacă este interpretată, o sculptură din bronz există doar dacă este turnată într-o matriță, o operă arhitecturală există doar dacă este construită.

În artele spectacolului , procesele de interpretare și realizare sunt împletite temporal; deoarece funcționarea principală a unei opere are loc în timp ce este interpretată în fața unui public . Adică, prezentarea unei opere către un public (o chestiune de realizare) nu necesită doar interpretarea sa , ci are loc și în timpul acesteia (o chestiune de interpretare). Deși interpretarea începe în mod normal înainte de realizare, realizarea (prin planul de producție, promovare și vânzarea de bilete) poate începe înainte de încheierea spectacolului și (prin comentarii și critici) poate continua ulterior .

Totuși, în unele ocazii, execuția și realizarea sunt și mai intim legate . Să luăm în considerare, de exemplu, opera teatrală

multimedia *Hockey Seen* (vezi III, 1). Execuția desenelor, dansul și muzica sunt toate elemente din cadrul execuției întregului, chiar dacă desenele nu au fost realizate în acest scop. Dar execuția operei teatrale semnifică și un pas către realizarea desenelor. Proiecția desenelor în combinație cu dansul și muzica este un mijloc de a o face să funcționeze - un mijloc care, spre deosebire de altele, încorporează execuția unei alte lucrări. Cu toate acestea, nimic din ceea ce este discutat aici nu ascunde distincția fundamentală dintre execuție și realizare.

Până acum se pare că am constatat că, deși linia de demarcație dintre execuție și realizare trebuie trasată cu atenție, ținând cont de anumite diferențe existente între arte, și deși realizarea unei opere poate implica execuția alteia, totuși, execuția și realizarea sunt lucruri clar distincte, iar prima nu o implică niciodată pe cea de-a doua. Fără prea multă gândire, s-ar putea presupune, de asemenea, că, deși execuția poate avea loc fără realizare, realizarea nu se poate întâmpla niciodată fără execuție ; căci cum poate fi realizat ceea ce nu a fost încă făcut? În mod surprinzător, această împrejurare necesită o examinare mai atentă.

Desigur, o operă trebuie executată dacă vrea să fie realizată, dar acest lucru se întâmplă deoarece avem o *operă* doar prin execuție - o operă este ceva *făcut.* Atunci când un obiect nu este un artefact, ci, să zicem, o piatră găsită pe o plajă *(LA,* pp. 37, 66), realizarea nu poate avea loc niciodată: de exemplu, așa cum se întâmplă atunci când piatra este montată și expusă într-un muzeu de artă. Dar nu subscriu - așa cum se presupune uneori - vreunei teorii „instituționale" a artei. *Instituționalizarea este doar unul dintre mijloacele de realizare, uneori supraevaluată și adesea ineficientă.* Ceea ce contează este funcționarea, mai degrabă decât un anumit mod de a o realiza. Piatra de pe plajă poate fi făcută să funcționeze ca artă pur și simplu prin identificarea ei acolo unde se găsește și perceperea ei ca un simbol care exemplifică anumite forme și alte proprietăți.

Evident, realizarea nu se limitează la a face o operă de artă să funcționeze în acest fel, ci include și posibilitatea de a face orice să

funcționeze ca artă.

Aici începem să percepem că contrastul dintre execuție și realizare nu este atât de rigid pe cât am fi putut presupune inițial. Căci am avut acum ocazia să vedem că realizarea, chiar și fără execuție , poate fi ea însăși productivă - sau chiar, deși nu-mi place cuvântul, creativă. Poate face ca ceva ce nu este o operă să funcționeze ca artă; ea generează o funcție estetică. În „ *Moduri de a crea lumi”* , am sugerat că întrebarea „Când este ceva artă?” ar putea fi mai fundamentală decât întrebarea „Ce este arta?”. O piatră pe plajă nu este o operă de artă, dar, în anumite condiții, funcționează ca artă; o pictură de Rembrandt folosită ca pătură este o operă de artă, dar, în consecință, nu funcționează ca atare. Și ceea ce constituie o operă de artă poate trebui definit în raport cu funcția sa primară, obișnuită sau standard. Funcția poate fi motivul fundamental al statutului său.

Există multe experiențe cu opere de artă care nu sunt estetice și există multe experiențe estetice care nu implică opere de artă. Operele de artă adesea nu funcționează ca atare, iar lucrurile care nu sunt opere de artă o fac frecvent. Deși execuția și realizarea pot fi distinse acolo unde ambele au loc, ele constituie un proces continuu care își propune să atingă o funcționare estetică. Pe de o parte, execuția unei *opere este necesară* pentru realizarea sa; pe de altă parte, realizarea este procesul prin care are loc această funcționare estetică , oferind baza conceptului de operă de artă.

Arta în acțiune

O parte din experiența mea în practica artistică este reflectată în acest capitol, care începe cu o scurtă prezentare a scopurilor cercetării fundamentale a Proiectului Zero privind educația artistică. „ - Explorări în cadrul educației artistice" este un raport colaborativ despre unele aspecte ale activității întreprinse de proiect în cei patru ani în care l-am condus. „Un mesaj de pe Marte" este o satiră amară la adresa tratamentului necorespunzător al artelor în unele dintre universitățile noastre de top. „Artă și idei" celebrează cariera și scrierile unui director de muzeu original și remarcabil. „Sfârșitul muzeului?" a fost proclamat în fața unui public vast de profesioniști din muzee . Majoritatea dintre ei au fost complet în dezacord cu ceea ce s-a spus.

Astfel, această carte începe cu un eseu scris pentru o întâlnire despre politica științifică și se încheie cu o prelegere susținută la o întâlnire despre politica privind artele.

1. *Note din subteran*

„Cognitivul" a fost un strigăt de mobilizare în psihologie și filozofia artelor timp de câteva decenii. Mișcarea pe care o reprezintă, una dintre cele mai eliberatoare și productive ale acestui secol, a fost frecvent discreditată ca fiind neempirică și neștiințifică de către teoreticienii behavioristi și a fost foarte prezentă în mintea acelor scriitori care se ocupă de artă și sunt hotărâți să o analizeze până la epuizare.

Problema, cred, provine dintr-o serie de confuzii : confuzie despre cunoaștere, despre educație și despre artă și știință. Abordarea cognitivă a educației artistice va fi cu siguranță cenzurată dacă cunoașterea este pusă în contrast cu percepția, emoția și toate facultățile non-logice și non-lingvistice; sau dacă educația este identificată exclusiv cu prelegerile, explicațiile și furnizarea de texte și exerciții verbale și numerice; sau dacă arta este considerată un divertisment trecător pentru un public pasiv, în timp ce știința este concepută ca fiind formată din demonstrații bazate pe observație și care vizează progresul practic. Încă de la începuturile sale , acum aproximativ cincisprezece ani, Proiectul Zero, un program fundamental de cercetare în cadrul educației artistice, a trebuit să combată aceste [confuzii] .

Pentru cognitivist, cunoașterea include învățarea, cunoașterea , formarea unei idei despre ceva și înțelegerea acestuia prin toate mijloacele disponibile. Dezvoltarea discriminării senzoriale este la fel de cognitivă ca inventarea unor concepte numerice complexe sau demonstrarea unor teoreme. Stăpânirea unei tehnici de conducere implică efectuarea de distincții subtile și...

„ Am fondat Proiectul Zero în 1967 la Harvard Graduate School of Education și l-am condus timp de patru ani. De atunci, a fost condus de David Perkins și Howard Gardner. Cercetarea a fost realizată de un grup divers de psihologi, filozofi și alții, dintre care unii erau plătiți, în timp ce alții nu, și a fost relatată în numeroase cărți și eseuri. Vezi și V, 2.”

Conexiuni kinestezice. A ajunge să înțelegi o pictură sau o simfonie într-un stil nefamiliar, a recunoaște opera unui artist sau a unei școli, a vedea sau a auzi într-un mod nou, este o realizare cognitivă la fel de mare ca și învățarea citirii, a scrierii sau a adunarii. Chiar și emoțiile funcționează cognitiv: relațiile de afinitate sau contrast percepute atunci când se organizează o lume, atât proeminentă, cât și subtilă, nu sunt mai puțin importante decât cele văzute, auzite sau deduse.

Prin urmare, pentru cognitivist, educația include toate acele mijloace și proceduri menite să protejeze , să motiveze și să încurajeze dezvoltarea acestor capacități , așa cum sunt implicate în

cunoaștere în sensul cel mai larg: adică în progresul cunoașterii . Necesitatea de a transcende concepțiile predominante și slab dezvoltate despre educație este subliniată de Sherman Lee atunci când scrie:

> „Muzeul de artă nu este în primul rând o instituție «educațională», în sensul restrâns obișnuit al cuvântului... ci mai degrabă îndeplinește un fel de funcție pedagogică , nerecunoscută în prezent de legislatori sau chiar de educatori. Prin afișarea sau juxtapunerea imaginilor vizuale, muzeul de artă oferă o educație neobișnuită în cadrul unei societăți orientate - spre cuvânt și sunet. Pentru majoritatea, lipsită de instrucțiuni vizuale, societatea noastră definește educația prin intermediul unor propoziții logice - cuvinte și sunete acceptabile -... însă, muzeul... prin însuși faptul că există - conservând și expunând opere de artă -... este pedagogic în sensul cel mai bun și mai larg, chiar dacă nu rostește niciodată un sunet și nu imprimă niciun cuvânt [84]. ”

Arătarea și juxtapunerea imaginilor vizuale nu este singurul mijloc de educație; la fel sunt și diversele modalități de îmbunătățire a performanței de tot felul, fie prin acordarea pianelor sau a mașinilor, fie prin perfecționarea actoriei dramatice, participarea la sport sau exercitarea legii sau a guvernării; iar unele se pot dovedi eficiente dincolo de aplicațiile lor obișnuite.

În cele din urmă, cognitivistul respinge toate clișeele populare care contrastează artele (evaluative, subiective , emoționale, o contemplare pasivă ce oferă doar plăcere) cu științele (factuale, obiective, raționale, o investigație activă ce oferă noi cunoștințe). Este mult mai puțin important să evaluăm operele de artă sau descoperirile științifice în funcție de măreția lor decât să le înțelegem și să le facem cunoscute. Plăcerea este un beneficiu obținut ca o consecință a formării unei idei noi, fie prin știință, fie prin artă. Modalitățile noi și eficiente de a vedea, a auzi sau a simți sunt aspecte

[84] În «Muzee de artă și educație», *Art International,* 21 (1977), 48-5 1. Vezi și nota 7.

care dezvăluie o dezvoltare în construcția și stăpânirea lumilor noastre, la fel de mult ca noile concepții și teorii științifice eficiente. Diferențele autentice și semnificative dintre artă și știință sunt compatibile cu funcția lor cognitivă comună; iar filozofiile științei și artei sunt îmbrățișate în epistemologie, concepută ca filosofia cunoașterii.

Aceste idei noi și importante necesită o reformă majoră a cercetării în cadrul educației artistice. Recunoașterea afinității dintre arte și științe necesită efectuarea de cercetări asupra trăsăturilor comune și a diferențelor specifice. Atât educația artistică, cât și educația științifică nu sunt văzute ca fiind centrate pe „creativitate" sau pe producerea de geniu , ci mai degrabă pe dezvoltarea abilităților implicate în cunoaștere și descoperire și pe asigurarea unei motivații suficiente și a unor condiții adecvate pentru exercitarea acestor abilități.

Un studiu despre cum să dezvoltăm abilități adecvate trebuie să înceapă cu un studiu despre cum ar trebui identificate și clasificate abilitățile. Putem formula doar întrebări pertinente despre modalitățile de promovare a anumitor abilități sau despre cum rafinarea unei abilități ar putea îmbunătăți sau inhiba o alta, pe baza unui cadru conceptual inițial de acest gen. Întrucât atât știința, cât și arta constau, în mare măsură, în tratarea simbolurilor, analiza și clasificarea tipurilor de sisteme simbolice - lingvistice, notaționale, diagramatice, picturale etc. - și a funcțiilor simbolice literale și figurative - denotație, exemplificare, exprimare și referință prin lanțuri ale acestora - oferă o bază teoretică indispensabilă. Acest lucru ne permite să abordăm probleme centrale și neglijate, cum ar fi, de exemplu, definiția limbajului și să evidențiem diferențele semnificative dintre o descriere și o reprezentare și dintre o operă științifică și o operă literară .

Întreaga analiză filosofică este anatemă pentru majoritatea esteticienilor, dar poate că o detestăm mai puțin decât următorul pas: aducerea fiziologiei creierului în discuția cercetării în cadrul educației artistice. Relațiile teoretice derivate din cadrul conceptual trebuie examinate în lumina afectării comune sau separate a acestor

abilități ca o consecință a diferitelor leziuni cerebrale. Faptul că unele abilități aparent similare, cum ar fi citirea cuvintelor, citirea numerelor și citirea partiturilor muzicale , se pot pierde în timp ce altele sunt păstrate, ne îndeamnă să căutăm diferențele relevante dintre aceste sarcini. Faptul că două abilități aparent disparate dispar împreună poate indica existența unei afinități care trebuie formulată . Aparatul conceptual și experiența clinică trebuie contrastate între ele și trebuie rafinate sau reinterpretate des (vezi I, 4). Afectarea diferențială a unor abilități aparent similare poate necesita, de exemplu, o analiză a „citirii" în diverse abilități componente; iar unele dintre acestea pot fi, de asemenea, componente ale capacității de a înțelege picturi sau opere muzicale. În plus, unele abilități implicate în arte pot fi implicate și într- un număr mare de alte activități; și anumite metode educaționale familiare doar în alte domenii se pot dovedi adecvate în arte.

Cercetarea în cadrul educației artistice tinde, așadar, să se extindă într-un studiu general al modului în care ființele umane învață, cunosc și înțeleg, dar cu următoarea trăsătură distinctivă: că capacitățile umane , activitățile umane și activitățile artistice sunt considerate o parte integrantă a acestui studiu.

Fie că este orientată cognitiv sau nu , cercetarea în cadrul educației artistice este criticată pe scară largă, pe motiv că cei care predau artele - profesorul de desen, profesorul de canto, profesorul de teatru, dans sau arhitectură - știu foarte bine cum să obțină rezultate și că multe dintre studii sunt puțin probabil să fie utile celor care nu sunt artiști. Dar, oricât de bine întemeiată ar fi această critică, este nejustificată. Deoarece una dintre principalele sarcini ale educației artistice este de a promova atitudini care să conducă la o muncă consecventă în orice formă de artă. Și așa cum studentul care întreprinde studiul serios al unei științe trebuie să fie capabil să citească inteligent, să calculeze și să aibă o oarecare experiență în experimentare , inferență și entuziasmul pe care îl aduc cercetarea și descoperirea, tot așa studentul care întreprinde studiul serios al unei arte trebuie să fie capabil să vadă sau să audă inteligent și să aibă o oarecare experiență în percepția activă, imaginația creativă și

entuziasmul pe care îl aduc ideile noi și invenția în arte. Cercetarea fundamentală pe care am descris-o poate oferi educatorului , chiar și în etapele inițiale, o oarecare îndrumare cu privire la aceste aspecte.

Mai mult, având în vedere că în cultura noastră artele nu sunt cu adevărat luate în serios, natura și funcția lor fiind în general înțelese greșit chiar și de cei mai vocali susținători ai lor, integrarea artelor în conceptul nostru de cunoaștere și, prin urmare, în procesul educațional în ansamblu, este de o importanță vitală pentru studenții care nu vor deveni, în niciun caz, artiști. Chiar și formularea inițială a acestui program de cercetare orientat cognitiv aduce o contribuție extrem de necesară în acest sens. Modul de a înțelege și de a crea opere de artă și, prin intermediul lor, lumile noastre, trebuie să facă parte din educația de bază a milioane dintre noi care nu vom fi niciodată artiști. De ce? Pentru că acest lucru ne va echipa mai bine pentru supraviețuire și succes? Mai degrabă, pentru că avansarea cunoașterii este ceea ce face ca supraviețuirea și succesul să merite .

2. *Explorări în cadrul educației artistice*

Context și începuturi

Scopul final al Proiectului Zero este avansarea artelor prin îmbunătățirea educației artiștilor, a publicului, precum și a managementului și producției artistice. Comparativ cu educația din alte domenii , educația artistică este rară, sporadică și haotică. Programele și declarațiile pasionate abundă, dar principiile generale care pot fi transmise pentru planificarea și evaluarea programelor de încredere lipsesc lamentabil. Ne-am dedicat căutării unor astfel de principii examinând procesele și abilitățile umane implicate, în special în producția sau înțelegerea uneia sau mai multor arte. O astfel de cercetare fundamentală are inevitabil o arie de aplicare largă și o probabilitate mică de a produce consecințe imediat aplicabile. Cu toate acestea, în timpul de la începutul studiului nostru, unele ipoteze promițătoare au câștigat un oarecare susținere .

A spune asta înseamnă practic a provoca antagonism. „Dacă s-ar face astfel de cercetări, artele ar fi distruse” este un comentariu caracteristic. Mulți sunt convinși că tot ce are legătură cu artele este, prin însăși natura sa, idiosincratic; și că orice analiză, orice cercetare pedagogică - chiar și a educației în sine - este antitetică artelor. Unele dintre dificultățile și obstacolele ridicate de eforturile noastre vor fi discutate mai târziu; dar trebuie să avertizăm aici să nu tragem concluzii pripite despre abordarea noastră a problemei și viabilitatea acesteia. Nu căutăm formule matematice care să poată hrăni abilitățile artistice; mai degrabă, studiem diferitele moduri în care educația poate fi mai utilă - sau cel puțin mai puțin dăunătoare - acestor abilități. Vă rugăm ca munca noastră să nu fie judecată după noțiunile voastre preconcepute, ci după progresul său și rezultatele obținute, oricât de parțiale și provizorii ar fi acestea.

Am început practic de la zero (de unde și numele nostru), cu puțin mai mult decât o convingere fermă în importanța acestei sarcini și câteva concepte provizorii către care ne puteam îndrepta inițial atenția . Câteva mărturii, conjecturi, studii aparent disparate și întrebări complexe s-au reunit treptat și s-au clarificat reciproc. Acestea au sugerat noi ipoteze și linii de gândire și au produs succesiv rezultatele obținute de alte studii, adesea aparent fără legătură. Deși nu am făcut aproape tot ce trebuia făcut, cel puțin înțelegem mult mai bine ceea ce facem. S-au înregistrat progrese prin drenarea mlaștinii, instalarea liniilor electrice , începerea fundațiilor, ridicarea schelelor și amplasarea unei uși sau a unei ferestre ici și colo.

O sarcină atât de vastă și nefamiliară precum a noastră ar necesita un cadru teoretic care ar putea fi ulterior elaborat, revizuit sau abandonat. Această nevoie a fost satisfăcută prin abordarea unei teorii a simbolurilor , expusă în detaliu în **Limbajele artei** și - finalizată în primul an al Proiectului. O mare parte din cunoștințele, performanța și înțelegerea în arte , științe și viață în general implică utilizarea - interpretarea, aplicarea, inventarea și revizuirea - sistemelor simbolice. Aceste sisteme simbolice pot fi clasificate în diferite tipuri, în funcție de anumite caracteristici semnificative. Prin identificarea tipurilor de sisteme simbolice implicate într-o anumită

fază a unei anumite activități artistice, vom fi obținut câteva indicii atât cu privire la abilitățile necesare, cât și la mijloacele de a distinge și dezvolta aceste abilități. De exemplu, diferențele particulare existente între simbolurile lingvistice și cele non-lingvistice - odată ce sunt detașate de pseudo-diferența dintre simbolurile verbale și cele vizuale - pot indica diferențe în tipul de pregătire necesar pentru a le gestiona.

Această abordare generală a inspirat multe dintre studiile noastre și ne-a condus la descoperirea unor relații curioase între analiza noastră teoretică și munca psihologilor și neurologilor. Aceste indicații ar putea arunca o lumină asupra aspectelor fundamentale ale educației artistice. Dar cercetarea noastră nu a fost constrânsă sau limitată în niciun fel de acest mod de gândire. De fapt, Proiectul a fost dedicat altor linii de cercetare diverse care păreau esențiale pentru o abordare cuprinzătoare a educației artistice. De exemplu, am întocmit o taxonomie a metodelor educaționale. Am vizitat numeroase instituții care dezvoltă programe active în domeniul artelor pentru a le observa metodele și a le examina filozofiile . Am acordat o atenție considerabilă rezolvării problemelor, un aspect care ne-a surprins , dezvăluindu-se ca un proces mai central pentru demersul artistic decât se crede în general. Am examinat modul în care ritmul este perceput în muzică și rolul ritmului ca forță organizatoare în dezvoltarea umană. Psihologia fundamentală a viziunii umane și implicațiile sale pentru artele vizuale au fost, de asemenea, subiecte de analiză și experimentare.

Cercetarea noastră a trebuit să pornească, în linii mari, de la propria experiență și studiul teoretic, până la formularea și clarificarea problemelor relevante. Ulterior, acest lucru ne-a condus la analizarea acestor probleme în cadrul unor întrebări mai ușor de gestionat, specifice, și ulterior la observarea și experimentarea relevante și controlate. În unele aspecte ale programului nostru, am ajuns deja în faza experimentală; în altele, sunt necesare încă eforturi suplimentare pentru a consolida cadrul conceptual pe baza căruia vor fi formulate întrebările cu adevărat cruciale.

1) dificultăți și obstacole

Deși inițial ne-am întrebat ce se făcuse deja, în curând ne-am întrebat de ce se realizase sau chiar se încercase atât de puțin. Cum putem explica istoricul dezastruos al eșecurilor, frustrărilor și omisiunilor din trecut?

O mare parte a problemei se bazează pe un set variat de prejudecăți populare și erori filozofice cu privire la arte, educație și chiar metodologia cercetării. Probabil cele mai răspândite concepții greșite interpretează arta ca o chestiune de experiență imediată, emoții și valori, spre deosebire de știință, care se ocupă de inferență, cunoaștere și fapte. Concluzia trasă este că artele nu pot fi predate sau, dacă pot fi, că trebuie căutate metode pentru a preda cunoașterea, sentimentul și aprecierea imediate. Această linie de gândire ni se pare greșită din cauza concepției sale despre arte, a identificării tacite a educației cu predarea și a fiecăreia dintre concluziile sale alternative. Derivează, în parte, din venerabile, deși nesustenabile , dihotomii epistemologice: „dat" sau imediat versus dedus sau mediat, emoțional versus cognitiv . În parte, acest lucru provine din izolarea funcțiilor cunoașterii și evaluării una de cealaltă și din presupunerea absurdă că „aprecierea" este esențială în cazul artei, în timp ce știința este esențială pentru cunoaștere. Neavând ocazia de a oferi o discuție despre acest subiect aici, sugerăm să luăm în considerare implicațiile pentru cercetarea noastră actuală ale recunoașterii faptului că distincția dintre experiența mediată și cea imediată ar putea fi iluzorie, că emoțiile, în loc să fie antitetice cunoașterii, ar putea fi instrumentele acesteia și că aprecierea ar putea fi la fel de secundară în arte ca și în științe, în ceea ce privește cunoașterea. Printre altele , problemele educației artistice ar putea părea mai puțin idiosincratice sau cel puțin nu atât de irezolvabile ; concordanța cu gustul profesorului ar putea fi oferită ca un test al viitorului elevului și ca o măsură a progresului său.

Dezvoltarea studiilor serioase privind educația artistică a fost, de asemenea, împiedicată și deviată de la scopul său principal de opinia predominantă conform căreia artele sunt simple instrumente de

divertisment. Unele ziare enumeră piesele de teatru, concertele și expozițiile la titlul de „ divertisment”; astfel, printre divertismentele săptămânii, s-ar putea găsi o Liturghie a lui Bach, *Regele Lear* și o expoziție cu *Dezastrele războiului de Goya* . Nu se poate aștepta niciun progres real în atitudinile față de educație atunci când picturile lui Cézanne sunt grupate cu mese în aer liber și programe artistice cu locuri de recreere. Mai mult, întâlnim aproape la fel de des eroarea la fel de pernicioasă de a preamări artele ridicându-le la un nivel departe de majoritatea activităților umane, accesibil doar unei elite.

Reacția adversă împotriva acestor două extreme a inspirat - argumente complicate care subliniază existența unor virtuți practice și psihologice ciudate în formarea artistică. Se susține că arta calmează spiritul, ascute mintea, crește eficiența în sarcinile zilnice, rezolvă tensiunile sociale și așa mai departe. Indiferent de meritul pe care îl pot avea aceste argumente, ele reușesc în primul rând - prin însăși existența lor - să alimenteze suspiciunea că artele sunt inutile în sine.

O altă confuzie apare din confundarea frecventă a problemei educației artistice cu problema creativității. Studiul creativității, indiferent de natura sa, face parte din programa noastră școlară, chiar dacă nu este în întregime sau chiar în majoritatea ei. Metodele de descoperire și promovare a originalității, a talentului superior și a geniului sunt cu siguranță necesare pentru arte; dar nu sunt mai necesare decât în cazul tehnologiei și științei. Faptul că nu avem o metodă sigură pentru a produce Edison sau Einstein nu diminuează importanța oferirii instruirii de care artele, la fel ca oamenii de știință și tehnicienii în general, au nevoie: instruire în activitățile de citire, calcul, rezolvare de probleme , construire și testare a ipotezelor și demonstrare a teoremelor. Problemele analoage care apar în artă - trebuie încă urgent definite și investigate, indiferent de ceea ce suntem sau nu suntem capabili să facem în ceea ce privește creativitatea.

Accentul excesiv pus pe creativitate , emoție și imediatitate a alimentat noțiunea că arta este o chestiune de inspirație pură, că o

operă izvorăște brusc în conștiința artistului și trebuie pur și simplu să prindă contur [85]. Mai degrabă, susținem că inspirația - binevenită și incitantă atunci când apare - este în general sporadică și parțială; în timp ce înțelegerea, fie că este în fizică sau pictură, medicină sau muzică, este în mod normal un proces anevoios care necesită abilitate și perseverență. Identificarea romantică a artei cu inspirația este în contradicție cu o examinare serioasă a ceea ce implică producția sau înțelegerea artelor .

De asemenea, dăunătoare, deși într-un mod diferit, este opinia greșită că avem criterii clare și fiabile pentru a judeca meritul operelor de artă. O măsură rezonabilă a succesului în educația artistică ar putea fi excelența lucrărilor produse sau prezentate ulterior de către studenți. Problema este că criteriile de excelență sunt extrem de provinciale și trecătoare. Nu se poate susține cu încredere o școală care produce o generație de Rosas Bonheurs, indiferent cât de evidente ar părea dovezile succesului său într-un anumit timp și loc. Nici abaterea de la criteriile obișnuite nu este o măsură mai bună decât conformitatea cu acestea; producerea de lucrări în conformitate cu sau împotriva oricăror canoane în vigoare la un anumit timp și loc este un test periculos.

Nu sugerăm că nu există criterii pentru determinarea meritului artistic sau că astfel de criterii pot preceda orice judecată privind calitatea operelor produse atunci când se evaluează un program educațional . Însă criteriile sunt prea greu de găsit, iar majoritatea judecăților sunt prea personale pentru a oferi baza oricărei metode fiabile de validare. Acest lucru confirmă existența unei probleme semnificative chiar de la începutul studiului nostru. În majoritatea domeniilor, există modalități rezonabil de accesibile de a măsura succesul: câștigarea curselor sau a competițiilor, obținerea de profit, creșterea nivelului de trai, reducerea criminalității și a sărăciei, atingerea Lunii. Dacă nu există criterii ușor disponibile pentru determinarea calității unei opere de artă, cum pot fi evaluate metodele de educație artistică? O parte a răspunsului este că trebuie să acordăm

[85] Câteva exemple ale acestei concepții pot fi găsite în Brewster Ghiselin, ed., *The Creative Process* (New York: Mentor, 1952).

o pondere mult mai mare studiului analitic prealabil al modului în care acționează ființele umane atunci când îndeplinesc sarcinile implicate în înțelegerea și crearea operelor de artă. Dar, indiferent de precauțiile pe care le luăm în formularea unor ipoteze credibile, acestea trebuie supuse unui anumit control experimental; iar găsirea unei modalități de a face acest lucru ne va prezenta unele probleme . Unul dintre motivele pentru care problema urgentă și exasperantă a evaluării a fost uitată este că, în prezent, practic orice efort depus în educația artistică poate pretinde în mod plauzibil că a avut succes. Căci, prin binecunoscutul efect Hawthorne , chiar și atenția nemotivată sau greșit direcționată se poate dovedi a fi o procedură eficientă pentru îmbunătățirea performanței. Cu toate acestea, am ajuns la anumite concluzii provizorii despre evaluare , care sunt detaliate mai târziu.

Acele argumente conform cărora, deoarece arta este nepredabilă (dintr -un motiv sau altul), educația artistică este inutilă sau chiar dăunătoare, conțin mai mult o idee falsă și obstrucționantă despre educație decât o idee falsă despre artă sau, mai degrabă, apar în conjuncție cu aceasta. Indiferent de adevărul premiselor, această concluzie nu rezultă. Educația nu ar trebui echivalată cu predarea sau chiar cu școlile. Instruirea , ucenicia , demonstrația , colaborarea reciprocă etc. sunt mijloace eficiente pentru perfecționarea anumitor abilități . Ceea ce este nepredabil poate fi foarte bine practicabil sau susceptibil de a fi abordat prin intermediul altor metode educaționale . Distincțiile sau interrelațiile dintre diferitele aspecte sau moduri de educație ...

[4] Vezi și V, 5. Efectul Hawthorne a fost descris pentru prima dată în lucrarea lui Elton Mayo, *Problemele umane ale civilizației industriale* (Cambridge , Mass.: Harvard University Press, 1933), pp. 53-73. Educația – adică inculcarea și dezvoltarea unor capacități de diferite tipuri – merită o examinare atentă. Această analiză conștiincioasă și clarificare a procedurii educaționale în general este deosebit de importantă pentru progresul studiului nostru particular.

Unele indicații înșelătoare mai specializate au rezultat din eforturi serioase, dar greșite, de a aborda anumite probleme. Un

exemplu este insistența comună a multor educatori de artă de a - contrasta verbalul cu vizualul. Diferența dintre poezii și picturi - dintre verbal și nonverbal - este extrem de semnificativă. Însă a caracteriza această diferență folosind termenii „verbal" și „vizual" înseamnă a uita faptul că verbalul este vizual de atâtea ori (de exemplu, în citit) cât nu este și că non-vizualul (de exemplu, auditiv) este adesea nonverbal. O sinecdocă nefericită a dus la confuzie.

Convingeri și conjecturi

Faptul că putem identifica toate aceste idei false implică - existența unor principii pozitive subiacente . Anumite atitudini, suspiciuni și ipoteze care proliferează pe parcursul studiului nostru au fost la lucru încă de la început; altele au apărut pe parcursul lucrării noastre. Unele au fost convingeri, altele conjecturi; dar toate au fost întotdeauna supuse revizuirii pe măsură ce studiul a progresat.

Există două prejudecăți ușor de recunoscut care stau la baza modului nostru de a aborda problema: că arta nu trebuie justificată pe baza a nimic altceva; și că ceea ce contează este calitatea, nu cantitatea - este de preferat să ai picturi mai bune decât multe și idei mai bune decât un public numeros.

Înțelegerea și creația în arte, la fel ca toate formele de cunoaștere și descoperire - de la cea mai simplă percepție la cel mai subtil model de descoperire și la cea mai complexă clarificare conceptuală - nu sunt chestiuni de contemplare pasivă sau de inspirație pură , ci implică mai degrabă procese active, constructive de discriminare, interrelaționare și organizare [86]. Prin urmare, nici senzația nu este atât de izolată de gândire , nici diversele simțuri unele de altele, nici artele de științe. Percepția, rezolvarea problemelor și pictura au multe în

[86] Vezi, de exemplu, Ulric Neisser, *Cognitive Psychology* (New York: Appleton Century Crofts, 1967), pp. 46-104.

comun. Opera lui Nicolai Bernschtein [87]sugerează că până și îndeplinirea unor sarcini aparent simple poate implica stăpânirea unor probleme complexe de coordonare. Suntem astfel stimulați să examinăm abilitățile sau capacitățile implicate în toate aceste procese active, căutând pe cele mai centrale în cadrul diferitelor arte și întrebându-ne ce mijloace educaționale sunt cele mai potrivite pentru dezvoltarea acestor capacități. Sperăm să putem măsura gradul de îmbunătățire a acestor capacități, pe baza succesului crescând în îndeplinirea anumitor tipuri de sarcini specifice.

Educația este pregătirea pentru îndeplinirea sarcinilor ulterioare. Depinde în esență de transmiterea cunoștințelor; ceea ce se învață trebuie aplicat la sarcini noi de același fel sau de feluri diferite. Aceasta nu înseamnă să recunoaștem existența unei „facultăți psihologice" discreditate - presupunând că există un set fix și fundamental de abilități atomice. Mai degrabă, efortul nostru a constat în elaborarea unei taxonomii a sarcinilor și a capacităților necesare pentru îndeplinirea lor, una care ar fi utilă scopurilor noastre specifice, și apoi în investigarea modului în care dezvoltarea unora dintre aceste capacități poate favoriza sau inhiba dezvoltarea altora. Așa cum am sugerat mai sus, o indicație a unei astfel de taxonomii este recunoașterea faptului că aproape toate procesele luate în considerare implică utilizarea frecventă a simbolurilor de diferite tipuri. Afirmații, gesturi, diagrame și hărți sunt în mod constant - inventate, descoperite, aplicate, interpretate, revizuite, respinse, completate sau traduse. Am căutat să aplicăm sistematizarea teoriei simbolurilor inițiată în *Limbajele artei* la studiul diferențelor și relațiilor existente între capacitățile implicate în arte.

Procesul de creare a artei

Pe lângă cercetarea sa, Proiectul a conceput și a condus sau a

[87] Nikolai A. Bernschtein, *Coordonarea și reglarea mișcărilor* (Oxford și New York: Pergam on Press, 1967).

participat la programe de educație activă ; de exemplu, într-un ciclu de spectacole-demonstrații sau prelegeri-spectacole și într-un institut de producție artistică.

Spectacolul-lecție sau spectacolul-demonstrație este o modalitate de a educa publicul. Proiectul Zero , sub conducerea lui Frank Dent, a realizat multe dintre acestea pentru Școala Postuniversitară de Educație de la Harvard, comunitatea Harvard și publicul larg . Spectacolele au fost regizate de artiști profesioniști, consiliați de personalul de cercetare al Proiectului. Programele au fost concepute pentru a oferi o oarecare înțelegere a mediilor prin care un artist creează o operă de artă.

Reprezentative pentru obiectivele și metodele ciclului au fost cele șase spectacole programate pentru anul universitar 1969-1970, sub titlul general „ *Arta în devenire”.* În primul, despre fotografie, Dr. Alfred Guzzetti a realizat diverse instantanee ale unui obiect din toate părțile și a discutat cu publicul comparațiile și judecățile care au condus la selectarea unora dintre ele pentru includerea într-o carte. Un alt program, intitulat „Regizorul alege ”, a oferit patru versiuni diferite ale unei scene din *Moartea unui comisar de Arthur Miller* , două live și două filmate. George Hamlin, director asociat al Centrului de Dramă Loeb de la Harvard, a comparat cele patru, subliniind unde au devenit evidente diferitele concepții ale operelor diferiților regizori. În ultimul spectacol de toamnă, celebrul poet și critic I.A. Richards a citit din propriile sale lucrări, unele dintre ele neterminate, și a comentat problemele și opțiunile de exprimare în fiecare caz.

Dansul modern, mimica și muzica au fost temele spectacolelor de primăvară. Ann Tolbert a coregrafiat o lucrare care comemora centenarul Teatrului Sanders , un imens monument gotic din secolul al XIX-lea dedicat veteranilor Războiului Civil de la Harvard. Scopul său specific a fost de a ilustra modul în care decorul putea fi puternic integrat în lucrare: balustradele, mulaje, statuile și chiar subsolul clădirii au fost folosite în mișcările de dans și alte aspecte ale spectacolului. În cea de-a doua ediție de primăvară, Jacques Lecoq , directorul Școlii de Mimă și Mișcare Dramatică din Paris, și-a făcut

debutul în SUA și a susținut o „prelegere-spectacol ” pe tema „Mimă, mască și anti-mască”. După analiza limbajului gesturilor așa cum se observă în viața de zi cu zi și traducerea acestuia în tehnici de mimă, M. Lecoq a explicat și a demonstrat mai multe măști realizate de Commedia dell'Arte și de el însuși. În ultima prelegere-spectacol, intitulată „De la vedere la sunet”, Leon Kirchner a discutat unii dintre factorii care afectează interpretarea muzicii. Pentru a ilustra punctele principale, Kirchner a folosit pianul și un mic ansamblu cameral.

Spectacolele, toate deschise publicului, au fost programate în jurul mijlocului fiecărui semestru și promovate în întreaga universitate și în orașul Cambridge , deși publicul inițial a fost format din personal și studenți de la Școala de Educație Harvard, mulți dintre aceștia aspirau să predea la liceu sau să ocupe funcții administrative. Participarea a variat între 250 și peste 1.100, aproximativ jumătate din fiecare public provenind de la Facultatea de Educație. Spectacolele au avut loc de obicei într-o sală de curs universitară cu o platformă joasă, echipată pentru echipamente audiovizuale. Majoritatea programelor au durat aproximativ două ore, urmate de o scurtă pauză și gustări. În toate spectacolele, publicul a avut ocazia să pună întrebări artistului în timpul sau după prezentare.

Așa cum sugerează și titlul „Procesul de creare a artei”, obiectivul principal al proiectului este de a dezvălui, într-un fel, modul în care lucrează artistul, fără a fi nevoie să-și expună sau să-și explice produsele. Fiecare act dezvăluie proceduri de abordare a problemelor artistice rareori întâlnite în public: explorarea alternativelor, descoperirea constrângerilor impuse de diferite *medii,* revizuirea constantă a operei în căutarea rezultatului dorit. Programele subliniază faptul că artistul percepe, compară și selectează constant între opțiuni și că o lucrare bine realizată se realizează, în general, mai mult prin alegeri succesive decât ca urmare a unei izbucniri bruște de inspirație.

Scopul nostru nu este nici de a prezenta artistul, nici de a- i învăța pe membrii publicului cum să devină artiști, ci mai degrabă de a le spori sensibilitatea și discernământul, de a încuraja observarea și ascultarea activă și de a le induce experiența de a percepe operele de

artă și lumea într-un mod nou și diferit. O mai bună înțelegere a unora dintre deciziile pe care le ia un artist și a factorilor pe care îi ia în considerare poate uneori dezvălui aspecte ale unei opere și ale artei în sine pe care mulți membri ai publicului nu au fost capabili să le perceapă anterior.

Acest rezultat este subtil și neobișnuit, în cel mai bun caz un obiectiv mereu căutat, unul pe care îl apropiem din când în când, dar pe care rareori îl atingem pe deplin . Proiectul a folosit o varietate de mijloace pentru a promova în mod constant o relație pozitivă. Artiștii invitați au fost selectați cu atenție nu doar pentru meritul muncii lor, ci și pentru deschiderea lor, simțul ritmului și capacitatea lor de a pune în scenă spectacole. Întrebări și comentarii au fost adresate în timpul și după fiecare spectacol. Artistul a fost informat și încurajat să își adapteze programul la nivelul de sofisticare așteptat de la public. În plus, artistul a fost invitat la o întâlnire cu membrii echipei de cercetare fundamentală a Proiectului, unde a fost discutat conceptul general al spectacolului. Adesea, planul artistului a fost modificat într-un fel pe baza întrebărilor și comentariilor formulate de membrii Proiectului, rezultând o prelegere-spectacol mult mai revelatoare. „Procesul de a crea artă ” a oferit, de asemenea, un laborator pentru experimentare informală în cadrul educației artistice.

programul „ *Învață de la artiști”* , derulat în prezent de Biroul pentru Arte al Universității Harvard, este un descendent în viață al acestuia.

Educație pentru management și producție artistică

Faptul că abilitățile producătorului sunt esențiale pentru producția în multe arte este un adevăr la fel de uitat pe cât este de evident. În teatru și operă - și în muzică și dans când sunt implicați mulți interpreți - organizarea, managementul personalului, promovarea, vânzările, contabilitatea, finanțarea și alte funcții de afaceri nu sunt doar mijloace de vânzare și comercializare a operei

finite, ci mai degrabă mijloacele care fac acest lucru posibil. Aceste arte necesită coordonarea multor oameni, bani, cazare și un public. Și chiar dacă poetul sau pictorul ar putea lucra singur, implicarea editorului și a comisarului nu ar fi nicidecum nesemnificativă. Managementul muzeului poate face mai mult decât să achiziționeze, să conserve și să expună opere de artă; le poate folosi pentru avansarea cunoașterii și pentru a educa publicul despre artist (cu excepția cazului în care este predispus să ofere un sprijin clar artistului).

Proiectul Zero a recunoscut, de la bun început, importanța vitală a managementului și producției artistice, dar timp de ceva vreme nu a putut face nimic pentru a îmbunătăți educația în acest domeniu. Apoi, Thomas Crooks, directorul Școlii de Vară a Universității Harvard, ne-a cerut idei pentru programe de vară privind educația artistică. Am sugerat să oferim un curs despre managementul și producția artistică. Drept urmare , a fost format un comitet, iar profesorii de la Harvard Business School au furnizat o colecție valoroasă de studii de caz relevante.

În cele din urmă, am optat pentru crearea unui Institut intensiv, care a început să funcționeze în vara anului 1970, cu o durată de patru săptămâni cu normă întreagă, cu un corp profesoral compus în principal din membri ai Școlii de Afaceri. Institutul a fost frecventat de persoane în vârstă și tineri implicați activ în diverse aspecte legate de managementul orchestrelor, companiilor de operă și dans, muzeelor, centrelor de artă , consiliilor artistice etc., precum și de studenți și viitori manageri .

Pe lângă faptul că a înaintat propunerea inițială, directorul Proiectului Zero a făcut parte din comitetul de planificare și a făcut parte din corpul profesoral în primul an. El și Howard Gardner au pregătit, de asemenea, un studiu de caz privind admiterea la muzee; acest studiu a fost folosit ca introducere în discuția problemelor - majore legate de obiectivele și funcțiile muzeelor. Printr-o compilație de extrase din rapoarte din ani foarte diferiți și din diverse muzee, atenția s-a concentrat din nou asupra scopurilor explicite și implicite și asupra ponderii relative acordate achiziției , conservării, studiilor,

expozițiilor, divertismentului și educației.

Din păcate, sunt necesare studii suplimentare asupra acelor aspecte ale educației pentru management și producție artistică care sunt esențiale pentru producția artistică: procedurile de selecție a regizorilor, interpreților și companiilor; problemele speciale care apar din lucrul cu artiștii; menținerea standardelor artistice în ciuda enormelor dificultăți practice; mijloacele de dezvoltare a sensibilității și interesului pentru publicul viitor; și integrarea sau selecția unor obiective diverse - realizarea unor producții superioare, perfecționarea artei și a artiștilor, educarea publicului și asigurarea supraviețuirii. Problema extrem de dificilă a modului de a promova astfel de abilități necesită un studiu urgent.

Problema evaluării

Teoria

Cum ar trebui să evaluăm o metodă sau un program de educație artistică? Această problemă complicată reapare la fiecare pas pe care îl facem în studiul nostru, deoarece, dacă știm ce facem, ar trebui să putem spune și dacă progresăm spre obiectivul nostru.

Unele dintre problemele care apar aici sunt comune altor cercetări educaționale: decalajul semnificativ dintre o abordare educațională și rezultatele sale finale; dificultatea de a distinge efectele educației de cele în care se împletesc nenumărați alți factori; și aproape imposibilitatea de a menține chiar și controale experimentale moderat adecvate. Cu toate acestea, în cazul educației artistice, problema evaluării este serios agravată de doi factori suplimentari.

Prima problemă constă în amestecul, confuzia și atitudinea oscilantă frecvente față de obiective. Deși, în mod firesc, prima întrebare care ar trebui pusă atunci când se evaluează un anumit program este „Care este obiectivul?”, puțini dintre cei care solicită evaluări sunt pregătiți să răspundă fără echivoc, iar unii sunt chiar deranjați de simpla prezență a întrebării. Adesea, examinarea

dezvăluie o încurcătură de scopuri incongruente: oferirea de mijloace de recreere sau evadare, dezvoltarea personalității, edificarea spirituală sau morală, avansarea socială, rafinarea abilităților practice și așa mai departe. Dar, în timp ce evaluatorii din acest domeniu sunt tulburați de o astfel de confuzie, noi ne croim drum prin ea, pe măsură ce cercetarea noastră progresează , stabilindu-ne ca obiectiv îmbunătățirea producției și înțelegerii operelor de artă. Nu este preocuparea noastră să cântărim și să alegem între obiective dacă - urmărirea acestui obiectiv intră în conflict cu realizarea altora. Problema noastră de evaluare se reduce la problema judecării eficacității în raport cu acest singur obiectiv.

Afirmarea obiectivului nostru, însă, nu face decât să sublinieze existența unei a doua dificultăți, descurajante: dacă îmbunătățirea producției înseamnă producerea unor opere de artă mai bune sau mai multe, după ce criterii ar trebui judecate aceste opere? Atunci când educatorii nu ignoră această problemă , aceasta este, în general, rezolvată nesatisfăcător , printre multe alte soluții posibile. Uneori, un anumit set de canoane este acceptat explicit sau tacit fără a recunoaște variabilitatea și dinamismul criteriilor de merit estetic. Alteori, întrebarea este vag trimisă „experților", ignorând dezacordul constant dintre experți și faptul că, în ceea ce privește arta produsă astăzi, judecarea unui expert este la fel de dificilă ca judecarea unei opere de artă. Dacă nu ne mulțumim cu programe de educație artistică concepute pentru a perpetua status quo-ul într-un anumit loc și timp, dacă nu suntem dispuși să acceptăm ca definitiv un program educațional care produce generații de pictori care frecventează stațiunile de vară, trebuie să găsim un răspuns mai bun.

Uneori, criteriul meritului a fost considerat o inovație totală, ca o reacție împotriva provincialismului și absolutismului; dar, evident , simpla abatere de la criteriile locale și tranzitorii nu pare un criteriu mai recomandabil decât simpla conformitate cu acestea.

Suntem tentați să abandonăm problema și să lăsăm aprecierea unui program și a operelor sale în seama sensibilității , gustului și judecății unui anumit regizor. Aceste calități nu sunt evaluabile; dar pentru a lăsa deoparte problema , trebuie să abandonăm orice căutare

a oricăror principii generale comunicabile care ar putea ghida și completa - și ne-ar putea ajuta să judecăm - astfel de aprecieri.

În al doilea rând, putem observa că judecarea teoriilor științifice este îngreunată de numeroase probleme similare celor implicate în judecarea operelor de artă. Prevederile privind metodele admisibile și conceptele de bază acceptabile se schimbă brusc sau treptat. Experții de renume nu sunt de acord unii cu alții și își contrazic propriile opinii inițiale. Chiar și o definiție teoretică satisfăcătoare a adevărului științific sau a meritului artistic nu ar oferi judecăți adecvate despre anumite teorii și opere.

Cu toate acestea, ne confruntăm cu problema serioasă a modului în care să validăm cercetarea în educația artistică sau cum să testăm concluziile, în absența unor reguli corecte și precise care să ne permită să măsurăm valoarea artistică . O parte semnificativă a răspunsului este că trebuie să judecăm ideile și programele educaționale mai mult în lumina criteriilor estetice aplicate rezultatelor finale decât în lumina a ceea ce am putea descoperi despre funcționarea ființelor umane, natura proceselor implicate în diferite etape ale producției și înțelegerii operelor din diferitele arte și modalitățile de a încuraja dezvoltarea anumitor capacități pentru a realiza aceste procese. Dacă putem judeca eficacitatea comparativă a materialului conceput să funcționeze pe Marte fără a avea ocazia să observăm funcționarea sa reală, poate putem aprecia modul în care diverse programe educaționale ne pot oferi capacitățile necesare - pentru, sau care conduc la, producția sau înțelegerea artelor. (Și pentru a preveni apariția imediată a unei obiecții, *nu* afirmăm aici că un artist este o simplă ființă mecanică.) Astfel, criteriile de evaluare a programelor educaționale vor fi dezvoltate pe măsură ce cercetarea progresează și cunoștințele despre factorii relevanți cresc. Dar acest răspuns necesită multe explicații și o apărare solidă.

Ideea centrală aici este să evităm să intrăm în chestiunea criteriilor estetice concentrându-ne atenția asupra acelor abilități care sunt necesare pentru, sau conduc la, producția sau înțelegerea artelor. Anumite abilități sunt necesare pentru a merge pe bicicletă - fie ele bine sau prost -; un dansator, bun sau prost, trebuie să fie capabil să

execute anumite mișcări; și așa mai departe . Stăpânirea abilităților implicate nu implică, desigur, a fi un ciclist bun sau un dansator bun; și tocmai din acest motiv, anticiparea unei judecăți asupra unei acțiuni în ansamblul ei sau a rezultatelor sale finale nu este echivalentă cu anticiparea unei judecăți asupra stăpânirii abilităților implicate . Un aspect important de luat în considerare aici este că o mare parte din dezacordul cu privire la criteriile estetice lasă intactă existența unui acord considerabil cu privire la abilitățile necesare pentru a realiza procesele esențiale ale producției artistice. Pentru a simplifica foarte mult acest punct (aproape până la punctul de caricatură), cei care nu sunt de acord cu privire la faptul dacă un elev este capabil să picteze sau să deseneze bine ar putea fi de acord cu ușurință că elevul ar putea desena bine un cerc. Acest lucru explică, într-o oarecare măsură, accentul pe care cercetarea noastră îl pune pe natura particulară a rezolvării problemelor în arte. Capacitatea de a lucra cu probleme tipice din artă sau știință nu este suficientă pentru o acțiune superioară, dar este un indicator al progresului.

Cititorul va obiecta, în mod firesc, că virtuțile acestei abordări provin dintr-un defect fatal și nu fac decât să-l evidențieze. Căci, dacă judecarea succesului în efectuarea exercițiilor standard și stăpânirea abilităților implicate nu implică judecarea unei acțiuni în întregime, acest lucru se datorează tocmai faptului că aceste abilități presupuse nu garantează în niciun fel că va fi efectuată o acțiune cu adevărat superioară; și, prin urmare, nu există nicio garanție că un program educațional care perfecționează aceste abilități presupuse va duce la un rezultat mai bun sau la o mai bună înțelegere. În acest moment, este din nou util să facem o comparație cu știința. Ceea ce face educația științifică, potrivit majorității oamenilor, este să ofere - mijloacele necesare și utile pentru munca științifică. Aptitudinea pentru aritmetică, pentru efectuarea de experimente simple , pentru construirea de argumente logice, nu face un fizician mare sau original, dar cu greu se poate deveni un fizician remarcabil fără aceste daruri. Dacă educația științifică s-ar fi concentrat exclusiv pe dezvoltarea omului de știință creativ sau pe căutarea și cultivarea geniului, s-ar fi aflat într-o stare la fel de lamentabilă ca cea a

educației artistice de astăzi. De-a lungul activității noastre, am subordonat întotdeauna accentul obișnuit pus pe „creativitate” luării în considerare a metodelor care pot oferi mijloacele. Deținerea unor competențe esențiale, sau a celor care duc la producerea lor, face posibilă atingerea unor niveluri superioare de muncă de către cei capabili.

Unele dintre exemplele noastre ar fi putut crea impresia falsă că ne preocupă doar abilitățile simple, cum ar fi desenarea figurilor geometrice, realizarea scărilor sau efectuarea calculelor aritmetice (în cadrul științei). Dar, așa cum instruirea în știință implică și dezvoltarea unor abilități mai complexe , cum ar fi efectuarea de analize chimice cantitative, dezvoltarea de ipoteze promițătoare și proiectarea de experimente cruciale, tot așa educația artistică trebuie să implice dezvoltarea unor abilități precum realizarea unor distincții perceptive fine, înțelegerea relațiilor evazive și perceperea unor modele obscure. Un artist nu poate lucra cu ceea ce nu poate identifica. Care abilități sunt cele mai importante - într-adevăr, care sarcini sunt în întregime necesare - pot varia în funcție de forma de artă și de stadiul producției artistice sau de înțelegerea corespunzătoare , de stil, școală sau doctrină și de artistul respectiv. De exemplu, subtilitatea discriminării senzoriale, subevaluată de mulți artiști contemporani , a fost foarte apreciată de un număr mare de școli antice. Educatorul este preocupat doar de modul în care pot fi dezvoltate abilitățile relevante, lăsând accentul relativ sau alegerea dintre ele în seama altora. Dar, desigur, va trebui totuși să decidă care abilități sunt cele mai potrivite pentru a fi considerate relevante.

Cu toate acestea, ne putem întreba dacă nu ar fi recomandabil să se stabilească criterii de gust pentru a se realiza o formare în cunoaștere sau producție. Răspunsul este complex. În primul rând, orice încercare de a sugera că anumite criterii sunt absolute și universale este inadmisibilă. O lectură a comentariilor dezaprobatoare la adresa lui Rembrandt, Brahms sau a multor alte mari figuri ale artelor oferite de criticii timpului lor ar distruge orice aparență de încredere în evaluarea obișnuită a operei contemporane. Mai mult, „gotic” și „primitiv” au fost, la un moment dat, termeni

denigratori pe scară largă acceptați . Pe de altă parte, judecata de specialitate asupra meritului relativ al operelor în cadrul (dar nu în cadrul) producției unei anumite școli sau a unui artist cunoscut al maeștrilor vechi este mult mai utilă. Formarea în aceste judecăți și modul în care sunt formulate poate îmbunătăți cunoștințele în două moduri. În primul rând, judecățile serioase de merit servesc adesea drept stimulent pentru a descoperi diferențe care altfel ar fi trecut - complet neobservate *{LA* VI, 6); în acest fel , evaluarea estetică apare mai degrabă ca un preludiu decât ca scop pentru atingerea unor cunoștințe profunde. În al doilea rând, demascarea judecăților critice care stau la baza diferitelor școli sau culturi, sau a celor formulate de diferiți artiști, îl poate face pe student conștient de posibilele alternative la toate acele norme și criterii care l-ar fi putut determina să creadă că nu contează cu adevărat calitatea.

Astfel, educatorul sau cercetătorul în educație artistică nu trebuie să adopte criterii estetice absolute de niciun fel și nici să abandoneze speranța de a-și putea evalua propria muncă.

Practica

Specialistul în acest domeniu, confruntat cu sarcina de a evalua idei, programe și metode educaționale, nu va găsi nicio prescripție în analiza noastră teoretică cu privire la modul în care să procedeze efectiv. În mod normal, primul lor pas va fi să încerce să determine obiectivul admis; și vor încerca să ajungă la o evaluare doar în măsura în care obiectivul este îmbunătățirea producției și a cunoștințelor în arte. Apoi, sau în același timp, vor studia situația folosind toate cunoștințele, sensibilitatea, gustul și judecata bună de care dispun. În ciuda rezervelor noastre cu privire la utilizarea oricăror criterii ca fiind absolute, nu vor ezita să-și ofere propria judecată asupra calității oricărei lucrări produse. (Și, întâmplător , judecățile conform cărora anumite lucrări produse în anumite constrângeri definite sunt proaste au un grad relativ ridicat de fiabilitate.)

El va considera evaluarea informală inițială ca o muncă

preliminară, premergătoare unei investigații mai sistematice . Va folosi o analiză teoretică, cum ar fi cea pe care am schițat-o mai sus, pentru a-și testa judecățile, pentru a investiga ce se află deasupra *și* dedesubtul lor și pentru a -și pune întrebări critice. În ce măsură este calitatea unei lucrări produse în acel moment o măsură a succesului programului său specific? Are programul, sau ar trebui considerat că are, ca scop principal formarea anumitor abilități, în vederea producției viitoare sau a cunoașterii finale? Care abilități sunt cele mai necesare pentru arta sau pentru etapa prin care trece arta în cauză? Cât de eficiente sunt metodele utilizate pentru dezvoltarea unor astfel de abilități? Au fost trecute cu vederea unele abilități mai importante? Ce alternative pot fi propuse în formularea obiectivului, cântărirea sau selectarea elementelor constitutive?

În special, evaluatorul va încerca, de asemenea, să diferențieze între acele virtuți și defecte care depind în primul rând de persoanele specifice implicate în program și cele care nu depind de acestea. Un educator talentat, indiferent de domeniul său, este un atu de neînlocuit, în timp ce un educator incompetent este o povară semnificativă. Însă personalul aproape tuturor programelor se schimbă frecvent; iar principala preocupare a evaluatorului este luarea de măsuri care pot maximiza eficacitatea educatorilor buni și pot minimiza deficiențele altora.

Evaluarea succesului sau a eșecului este mai degrabă începutul decât sfârșitul responsabilității evaluatorului. Aceștia ar trebui să ofere sugestii pentru îmbunătățire, pentru corectarea punctelor slabe și consolidarea punctelor forte ale programului. Și vor ține cont de ideea - fie că este vorba de a le face serioase, fie de a le reconforta - că un program slab poate fi uneori mai bun decât nimic.

3. *Un mesaj de pe Marte*

Profesorul Hans Trublemacher, un expert de renume în educația științifică, a fost chemat recent pe Marte ca și consilier la cererea marțienilor, care erau interesați de starea științei la cea mai prestigioasă universitate a planetei. Următoarea este o scrisoare

care descrie experiențele sale.

La sosirea mea, am fost întâmpinat călduros de cancelarul Eric Cobb, care mi-a spus că îmbunătățirea educației științifice la Universitate era una dintre prioritățile sale principale. Era convins că niciun student nu putea avea o educație completă fără o oarecare expunere la științe, că o anumită familiaritate cu știința ar îmbunătăți calitatea minții și a personalității și ar spori abilitățile conducătorilor, avocaților, artiștilor și ale altor piloni ai civilizației marțiene . În plus, întrucât programul de lucru fusese redus rapid pe Marte și pensionarea anticipată era încurajată, toată lumea avea anumite cunoștințe și abilități științifice pentru a-și ocupa timpul liber. El a criticat vehement tradiția ascetică care disprețuiește științele pur și simplu pentru că acestea pot oferi plăcere și satisfacție. Însă finanțarea a prezentat provocări semnificative.

În câteva zile de la începutul vizitei mele, am descoperit că cursurile oficiale de la Universitatea de aici se concentrau aproape în întregime pe arte, acoperind toate aspectele acestora. O gamă largă de programe de studii în domeniul artelor erau oferite atât studenților de licență, cât și celor de masterat, care ulterior aveau să devină artiști activi sau creativi, sau membri ai publicului larg pentru diverse arte. Universitatea întreținea companii de actori, mimi, dansatori și muzicieni profesioniști, iar Facultatea era compusă din numeroși compozitori, pictori, sculptori, poeți, dramaturgi, arhitecți și coregrafi, unii predând sau formându-se cu jumătate de normă, alții dedicați exclusiv propriei munci. Existau numeroase teatre, săli de concert, studiouri de tot felul, muzee și personal tehnic calificat.

În schimb, singurele cursuri de științe enumerate în catalog erau cele de istoria științei, precum și cursuri despre tehnologia care stătea la baza unuia sau altuia dintre aspectele operelor de artă, cum ar fi chimia pigmenților, electronica scenică, optica fotografică sau conservarea. Nu existau cursuri despre niciuna dintre științe așa cum le înțelegem noi, niciun program de licență sau masterat în vreo știință și nicio lucrare de laborator sau mijloace de desfășurare a acesteia, cu excepția tehnologiilor menționate.

După cercetările mele preliminare, am avut un interviu cu fostul

decan, Christopher Chrysler. Când am remarcat că titlul de „Decan al Științelor și Artelor" părea oarecum anormal, având în vedere rolul minor pe care științele îl jucau la Universitate, mi-a spus că auzise că omologul său de la Harvard deținea titlul de „Decan al Artelor și Științelor". Cu toate acestea, s-a declarat favorabil științelor. Când l-am întrebat despre ceea ce mi se părea a fi un program complet rudimentar în care științele erau comparate cu artele, mi-a subliniat că , până în acel moment, luasem în considerare doar cursurile și activitățile oficiale și că îmi voi forma o opinie diferită asupra situației în ansamblu atunci când voi observa toate progresele înregistrate în științe pe bază extracurriculară. Decanul era mândru de activitățile științifice profunde și variate care erau în desfășurare și făcea tot posibilul să le încurajeze cu fondurile limitate disponibile. În plus, considera că este mai bine ca științele să nu fie supuse limitărilor programelor oficiale de învățământ de la Universitate; că Facultatea era ferm convinsă că includerea științelor în programe prestigioase le-ar reduce standardele; că geniul și abilitățile științifice nu puteau fi dezvoltate prin educație formală sau apreciate la fel ca munca depusă în cadrul programelor artistice și universitare; și, în final , credea că studenții ar fi atât de fascinați și atât de absorbiți de proiectele lor științifice încât nu ar fi nevoie să se ofere cursuri, să se acorde note, să se câștige reputație sau să se primească recunoaștere oficială. De asemenea, se îndoia că un om de știință cu adevărat creativ ar putea prospera în atmosfera universitară și era convins că stăpânirea unei științe nu le-ar lăsa studenților suficient timp pentru a desfășura nicio activitate normală la Universitate. Mi-a sugerat să vorbesc cu profesorul Lawrence Vincent, care fusese, timp de mulți ani, supervizorul său al Clubului de Științe al Facultății și un consilier de încredere al administrației pe teme științifice.

În zilele următoare, am fost sincer impresionat de cantitatea și varietatea activităților extracurriculare din domeniul științelor. În - comunele studențești existau mai multe cluburi: chimie, biologie, fizică, astronomie, astrologie, numerologie și așa mai departe. Exista un club proeminent și venerabil dedicat studiului experimentelor lui William Gilbert asupra magnetismului și experimentelor lui Robert

Boyle asupra gazelor; iar această Societate Gilbert și Boyle realiza unele dintre aceste experimente în fiecare an, spre încântarea unui public numeros. În unele comune, existau seri libere în care studenții își prezentau propriul material și repetau experimente celebre. Exista un laborator mare, bine echipat, destinat în principal studenților și subvenționat de Universitate, dar dominat de Clubul de Științe, destul de banal. Cu toate acestea, bucătăriile căminelor din comune erau adesea transformate în laboratoare improvizate după cină, iar unele dintre cele mai populare demonstrații aveau loc acolo.

Totuși, în anumite ocazii, oameni de știință celebri erau aduși la Universitate, unde petreceau doar două sau trei zile, pentru ca studenții să -i poată observa la lucru. Și, mai recent, o parte din personalul tehnic implicat în activitatea Clubului de Știință ținea cursuri speciale, nerecunoscute; de exemplu, un curs de două săptămâni de chimie, un curs „cuprinzător" de trei săptămâni de fizică modernă și șase prelegeri de metalurgie.

Singurul curs de științe recunoscut care era predat era rezultatul unui subterfugiu conceput de un pianist și profesor de muzică proeminent, convins că anumite lucrări în matematica pură ar aduce o schimbare binevenită în ceea ce privește omniprezentul
A pus un accent puternic, de obicei, pe interpretare. A prezentat pe furiș un curs de algebră modernă sub titlul „Aspecte matematice ale interpretării în grup muzical".

Apoi, am examinat eforturile vaste pe care guvernul le depunea, aparent, pentru a îmbunătăți starea științei la Universitate. Fusese comandat un raport, care a fost primit după aproape doi ani. După ce raportul a fost analizat serios timp de aproximativ un an , a fost numit un Consiliu pentru Știință , care, după încă un an, a sugerat o recomandare specifică. Cu toate acestea, acest lucru s-a dovedit ineficient și a fost abandonat în favoarea unui substitut conceput rapid.

A fost creat un Birou de Științe și a fost numit un Coordonator Științific. L-am întrebat pe Coordonator, domnul Paul Purchance, despre funcția Biroului și despre propria sa activitate. Mi-a explicat

eforturile sale de a introduce o oarecare ordine în haos. Lipsa - materialelor științifice devenea un obstacol mai mic, datorită unei planificări și distribuții adecvate , astfel încât nu toată lumea solicita eprubete în același timp. Spațiul limitat din laborator era uneori - solicitat de mai multe grupuri, iar alteori rămânea liber. În plus, unele experimente și demonstrații erau uneori programate pentru aceeași zi; iar această circumstanță era deosebit de neplăcută atunci când patru grupuri diferite din campus decideau să experimenteze în aceeași după-amiază, producând gaze nocive. Coordonatorul colabora la planificarea programelor ; și gestiona, de asemenea, un nou program de trimitere a studenților să primească lecții de chimie și fizică de la profesori invitați. Și aceste eforturi, deși utile, s-au dovedit a fi oarecum periferice ; Coordonatorul fusese serios împiedicat și de faptul că trebuia să suporte munca considerabilă și incompatibilă de a se ocupa personal de unele dintre programele științifice extracurriculare .

În cele din urmă, am vorbit cu profesorul Lawrence Vincent, un membru al Facultății a cărui muncă fusese remarcabilă în conceperea și dirijarea activităților științifice ale Universității. El a subliniat faptul că Universitatea se afla constant sub presiune financiară și nu se putea aștepta să realizeze totul. Adevărata sarcină a Universității era educația în toate aspectele legate de arte. El considera că formarea științifică este în primul rând vocațională și credea că este mai bine să fie lăsată în seama școlilor. Mai mult , din moment ce știința nu era tehnologie, era, prin urmare, ceva asemănător unei ocupații inutile, având doar valoarea de divertisment; iar activitățile științifice de la Universitate, la fel ca activitățile atletice, ar trebui ținute în afara curriculumului obișnuit. Era convins că rolul propriu al fizicii era foarte asemănător cu cel al fotbalului. A respins categoric orice sugestie ca Universitatea să mențină laboratoare și oameni de știință cercetători, dedicați în primul rând cercetării, din același motiv puternic care l-a determinat să mențină teatre, companii și artiști profesioniști.

Prietenul care mă invitase în acest loc ca și consilier m-a întrebat, în timpul unei plimbări prin spațioport, despre impresiile și

recomandările mele. M-am simțit obligat să-i spun că, în opinia mea, nu se putea face prea multe până când nu exista o mai mare recunoaștere a nevoii unei schimbări de atitudine și că ideile noi erau mai necesare decât să primească din nou mai mulți bani sau cel puțin mai importante decât toate acestea. Mi-a sugerat să mă transfer la Harvard; dar tânjeam să mă întorc acasă, unde importanța științei este recunoscută, iar artele sunt păstrate la locul lor cuvenit .

4. *Artă și idei*

Directorii de muzee, mai mult decât oricine altcineva, ar trebui să reflecteze profund și mai frecvent asupra a ceea ce fac și a motivelor pentru care o fac. Majoritatea nu o fac. Sherman Lee o face; iar unele rezultate ale acestui lucru pot fi văzute în superbul Muzeu de Artă din Cleveland, pe care l-a condus timp de douăzeci și cinci de ani, precum și în câteva eseuri pătrunzătoare. A reușit, prin exemplu și raționament, să-și facă opiniile despre muzee atât de clare și convingătoare încât nu ar fi nevoie de nimic altceva pentru a-i întări cauza sau pentru a diminua opoziția răspândită și tenace față de aceasta.

La baza acestor opinii se află întrebarea persistentă și profundă a interrelației dintre artă și idei. Lee a trebuit să depășească obstacolul de a fi atât director de muzeu, cât și istoric de artă, deoarece muzeele și istoria artei adesea nu recunosc nicio relație dintre artă și idei. Lee insistă că acestea aparțin una celeilalte și examinează modul în care se influențează reciproc.

Acest lucru nu este deloc ușor. Într-un pasaj cheie, el scrie:

> „Muzeul de artă nu este fundamental preocupat de terapie , ilustrarea istoriei, acțiunea socială, formarea sau cercetarea științifică... Muzeul este o *sursă primară* de admirație și plăcere pentru minte și inimă. Prin aceasta, muzeul de artă este comparabil cu un acumulator permanent de energie sau cu o

bibliotecă de manuscrise originale [88]. ”

Accentul pus pe plăcere ar putea fi considerat o confirmare a ceea ce am numit teoria artei Imersiunii și a Fiorului [*Tingle-Immersiori],* unde nu se specifica dacă plăcerea era a *minții* sau a inimii și unde muzeul de artă putea fi comparat în mod plauzibil cu un colecționar și o bibliotecă de manuscrise. După ce a subliniat ce nu este un muzeu, Lee folosește aici comparații izbitoare pentru a clarifica ce este un muzeu.

Mai târziu, își concentrează atenția asupra unei confuzii virulente . Chiar dacă educația ar fi considerată în întregime verbală, funcția principală a unui muzeu nu ar fi educativă ; dar în „lumea imaginilor vizuale”, susține el, muzeul este principalul instrument al educației; iar „valoarea originală a imaginilor vizuale” trebuie „reîncorporată în concepția fundamentală a educației, ca transmitere a *tuturor* cunoștințelor”. Nu putem tolera „subordonarea vederii capacității de a citi și scrie”.

Evident, educația nu poate fi exclusiv verbală, nici în scopurile sale, nici în mijloacele sale; căci nu constă pur și simplu în creșterea cunoștințelor - a credințelor adevărate - ci în contribuția la progresul cunoașterii în ansamblu. Iar înțelegerea unei picturi, de exemplu, implică a ști cum să discerni stilul său distinctiv și alte proprietăți vizuale - a învăța să o vezi și să vezi în relație cu ea. O astfel de învățare este la fel de activă pe cât este de cognitivă, la fel ca înțelegerea unei teoreme matematice sau a unui concept științific, dar nu poate fi redusă la cuvinte sau prezentată doar prin cuvinte. Necesită ca lucrările să fie accesibile, ca juxtapunerile să fie evidențiate prin comparație și contrast și tot ceea ce încurajează atenția concentrată și ajută la dezvoltarea unei viziuni inteligente. Aceasta include cuvintele; pentru că cuvintele pot clarifica picturile, așa cum picturile pot clarifica cuvintele. Verbalul și nonverbalul se

[88] „Muzee de artă și educație”, citat în nota 2. Acesta și toate celelalte eseuri ale lui Sherman Lee menționate în această secțiune apar în Past , *Present, East and West* (New York: George Braziller, 1983).

cedează unul altuia; ele participă împreună la dezvoltarea cunoașterii și se influențează reciproc ca egali.

Tocmai această convingere că arta nu este o chestiune de absorbție pasivă, ci de investigație vizuală activă, că înțelegerea picturilor înseamnă înțelegerea ideilor (chiar dacă acestea sunt nonverbale) și că pictura, literatura și știința sunt aliați mai degrabă decât dușmani, este posibil să fi fost parțial responsabilă pentru interesul special al lui Sherman Lee pentru arta orientală. Căci, în primul rând, problema înțelegerii este în general prezentată occidentalilor cu mai multă importanță, iar metodele lor sunt astfel mai deschise observației decât majoritatea operelor propriei lor culturi. În al doilea rând, în lumea orientală, există o venerabilă tradiție de strânsă asociere între artiști, scriitori și studenți, între pictură, poezie, învățătură și gândire de tot felul. Și s-ar putea presupune că lipsa de interes a lui Sherman Lee pentru indienii americani și alte forme primitive de artă se poate datora, în parte, lipsei unor astfel de precedente , deși cu siguranță s-ar fi de acord că și acestea ar fi demne de o atenție deosebită.

Eseurile lui Sherman Lee stimulează, informează, iluminează și uneori copleșesc. Citind că arta japoneză exagerează anumite caracteristici ale artei chineze, ne-am putea întreba dacă o astfel de „exagerare” nu ar putea fi descrisă mai degrabă ca o schimbare a accentului profetic pus pe unele progrese importante din arta occidentală modernă; dar ne simțim oarecum tulburați atunci când punem la îndoială opinia lui Sherman Lee. Luați în considerare, de exemplu, eseul său despre ilustrațiile în acuarelă ale lui Demuth. Scris la vârsta de douăzeci și patru de ani, acest studiu amănunțit și incisiv trebuie să-i fi impresionat pe reputații istorici de artă oficiali, deși declarația sa că Marin și Demuth erau cei mai mari acuarelişti americani - o judecată destul de corectă astăzi, dar greu ortodoxă în 1942 - trebuie să-i fi șocat pe mulți . În acele vremuri, puteai obține un coș plin de picturi de Demuth pentru un Homer.

Muzeul din Cleveland și aceste eseuri despre diverse arte sunt surprinzător de utile pentru un scop comun: îmbunătățirea cunoștințelor despre operele corespunzătoare, punerea în practică a

acestor opere.

5. *Spiriduș de muzeu?*

Ca pasionat de artă de multă vreme, colecționar nestăpânit și vizitator frecvent al muzeelor, cu greu aș fi putut cere să fiu scuzat dacă aș fi refuzat invitația de a ține discursul de deschidere la o reuniune anuală a Asociației Muzeelor Americane. Așadar , înarmat doar cu un minim de curaj, am îndrăznit să fac următoarele.

Întrebări

Împărtășesc uimirea dumneavoastră că experți din instituții care se ocupă de orice, de la pinguini la periscoape și de la muncitori la Piero della Francesca, au cerut să audă de la un filosof care nu cunoaște toate aceste subiecte. Unii dintre voi se vor aștepta să pot rezolva toate problemele enorme și profunde ale vieții, valorilor și destinului omenirii, în timp ce restul dintre voi sunteți ferm convinși că un filosof nu știe nimic care ar putea fi de vreun folos cuiva. Acest al doilea grup este cel mai aproape de adevăr.

Un filosof nu știe nimic, de fapt. Prin urmare , el încearcă să descopere ceva punând întrebări tuturor. Ceea ce cred că fac aici, în acest moment, îmi imaginez, este să vă distrag pentru o vreme de grijile legate de deficitele bugetare, măsurile impresionante de securitate, administratorii încăpățânați și cele mai recente rapoarte de laborator despre cele mai prețioase capodopere ale voastre, punând întrebări incomode despre ceea ce încercați să faceți în lume și de ce faceți asta. Socrate susținea că cei pe care îi chestiona știau totul despre toate, chiar dacă uitaseră temporar. Și, în plus, sunt sigur că pot obține răspunsuri la aceste întrebări de la voi, dacă vă bat destul de tare. Trebuie să spun, totuși, că sunt oarecum speriat când mă gândesc că tot ce a primit Socrate în cele din urmă, ca urmare a situației sale dificile, a fost o cupă de otravă.

Mă voi concentra asupra muzeelor de artă deoarece le cunosc

foarte bine, deoarece dacă am încerca întotdeauna să generalizăm în mod absolut, am ajunge doar la o confuzie și mai mare și pentru că muzeele de artă prezintă, într-un mod mai pronunțat, multe dintre problemele comune tuturor muzeelor. Totuși, voi explica mai târziu de ce muzeele de artă nu sunt atât de diferite de alte muzee pe cât presupun în general și, între timp, sper că, pe măsură ce discuția mea progresează, veți putea vedea ceva în ea care poate fi aplicat propriei dumneavoastră instituții, indiferent de natura acesteia.

Muzee și alte case

Poate că prima impresie pe care o avem despre anumite muzee și despre unele scrieri despre muzee este că un muzeu funcționează la fel ca alte instituții , cum ar fi o casă de arest, un centru de reabilitare sau o casă de plăcere; sau, mai simplu spus, o închisoare, un azil sau o ceainărie. Sunt sigur că ați observat că, în unele zile, propriul vostru muzeu a semănat cu unul dintre aceste locuri sau chiar cu toate trei la un loc.

Aceste comparații nu sunt în întregime amuzante. Un muzeu poate avea o rețea complexă de informații pentru a surprinde ceea ce caută și un sistem de securitate pentru a-i împiedica evadarea sau pentru a-și proteja locuitorii vulnerabili. Și, conform marii majorități a opiniei publice , susținută din păcate de numeroase declarații oficiale, una dintre principalele funcții ale unui muzeu este de a ne permite să ne bucurăm de câteva momente de plăcere nesemnificativă.

Pe de altă parte, comportamentul și relatările unui muzeu ne duc uneori la ideea că acesta seamănă mai mult cu un stadion profesionist de fotbal , unde singurul lucru care contează este numărul de oameni care trec prin ușile sale . În schimb, este posibil ca un muzeu să fie mai degrabă ca un spital, unde ceea ce contează nu este numărul de pacienți internați, ci ce se întâmplă cu aceștia cât timp se află acolo?

Permiteți-mi să adaug la aceste observații pripite o ultimă comparație, ceva mai detaliată. Acum câțiva ani , un prieten mai în vârstă de-al meu, profesorul Hans Trublemacher, a vizitat Marte și a

scris un raport (vezi V, 3) despre starea jalnică a educației științifice de acolo, unde, se părea, educația științifică oferită în multe instituții importante era în întregime extracurriculară și primea o considerație , în mare măsură, foarte similară cu cea acordată educației artistice în multe universități importante de pe Pământ: adică, un mijloc de a oferi oamenilor ceva de făcut în timpul lor liber. Mai târziu, profesorul Trublemacher a făcut o altă călătorie, la cererea marțienilor înșiși, pentru a le examina bibliotecile. Citez dintr-una dintre scrisorile sale.

„Acum douăzeci de ani, marțienii nu aveau biblioteci. Au trimis un comitet pe Pământ pentru a examina bibliotecile noastre și a stabili un sistem similar la întoarcerea lor . Dar ceva pare să fi mers prost."

„Într-o bibliotecă marțiană tipică, nu există mese, birouri sau cabine, iar scaunele sunt rare, cu excepția gardienilor. Nu există rafturi disponibile publicului și nici cărți în circulație. În fiecare sală de lectură, unele dintre cele mai importante cărți erau expuse pe piedestaluri independente de-a lungul peretelui, în spatele unei balustrade care împiedica cititorii să se apropie la mai puțin de 1,20 metri, întorcând paginile cu telecomanda. Grupuri de copii se plimbau frecvent prin cameră în timp ce un profesor le vorbea despre cărți. În bibliotecile mai moderne, mulți cititori aveau biblioteci electronice atașate cu o curea, despre care am descoperit că erau proiectoare miniaturale închiriate de la biblioteci care proiectau o secvență de diapozitive direct peste text, în câmpul vizual al cititorului." Nu am putut stabili dacă scopul acestora era de a se asigura că cititorul avea imaginile potrivite pentru a însoți textul, sau de a marca ritmul lecturii sale, sau dacă pur și simplu îi ofereau ceva cu care să-și ocupe mintea în timp ce citea.

„Totuși, imaginea oamenilor stând în picioare, citind cu tenacitate o carte la o distanță mai mare de un braț, în timp ce mașinile proiectau imagini, iar profesorii discutau despre ocupațiile lor, mi s-a părut foarte revelatoare ; dar nu puteam - înțelege de ce magazinul de la intrare făcea un profit considerabil și rapid vânzând mulaje mici (și, bineînțeles, aproape ilizibile)

din ipsos ale unora dintre cele mai populare volume.”

Acum, din punctul nostru de vedere, marțienii aveau evident antenele încrucișate la un moment dat. Nu poți naviga printr-o bibliotecă așa cum o fac ei; și nu poți naviga printr-o bibliotecă în același mod în care navighezi printr-un muzeu. Dar întrebarea este dacă poți naviga printr-un muzeu în același mod în care navighezi printr-o bibliotecă - adică, dacă poți naviga printr-un muzeu așa cum navighezi printr-un muzeu.

Desigur, există cel puțin două diferențe evidente care fac imposibilă echivalarea navigării într-un muzeu cu a navigării într-o bibliotecă. În primul rând, lucrările muzeale nu pot fi puse în circulație sau plasate pe rafturi pentru uz public. În al doilea rând, în timp ce majoritatea oamenilor care folosesc o bibliotecă știu să citească , majoritatea vizitatorilor muzeelor nu știu să caute. Voi reveni asupra acestui punct mai târziu.

Aceste scurte comparații și contraste pot, indirect sau negativ, să ofere informații care evidențiază sau aprofundează anumite aspecte ale ceea ce este și ce nu este un muzeu. Dar, la urma urmei, nu vizitezi, decât poate ocazional, o închisoare, un sanatoriu , o salon de ceai, un spital sau o bibliotecă. Vizitezi muzee. Ce se poate spune despre această curiozitate culturală, despre această monstruozitate instituțională ? Ei bine, o parte din ceea ce *se poate* spune se găsește în rapoartele pe care le depuneți, în solicitările pe care le faceți , în discursurile directorilor fundațiilor și consiliilor artistice și în cele ținute de membrii organelor legislative și administrative ale guvernelor. Și ca răspuns la majoritatea celor spuse, el a strigat:

Să scăpăm de apărătorii noștri.

Ceea ce spuneți adesea dumneavoastră și alții se rezumă la ceva de genul: muzeele oferă o modalitate relaxată de a ne ocupa timpul liber pe care ni l-a oferit progresul tehnologic; exercită o influență umanizatoare împotriva tendinței excesiv de intelectuale și

materialiste a timpurilor noastre; reduc delincvența juvenilă și, punând accentul pe spiritual, contribuie la îmbunătățirea morală a cetățenilor și a comunității; muzeele oferă locuri de muncă prin atragerea turiștilor și contribuie la prosperitate prin stimularea extinderii pieței de artă.

Subiectul, prezentat mai mult sau mai puțin în acești termeni, a devenit atât de familiar încât uităm adesea cât de gol este. Desigur, toate aceste argumente sunt irelevante, iar unele sunt pur și simplu false. Uneori, muzeele, la fel ca teatrele, reușesc să ofere timp de relaxare, dar ce au în comun expozițiile cu *Dezastrele războiului* sau *Guernica de Goya?* Opera lui Picasso este despre plăcere? A afirma, în fața intelectualilor și a fervorii științifice de astăzi, că muzeele - promovează umanitatea noastră sugerează că ceea ce fac muzeele nu este deloc intelectual și că activitatea științifică nu este umană. Există tot atâtea dovezi că muzeele oferă oportunități excepționale atât pentru vandalism, cât și pentru promovarea lăcomiei și a interacțiunii sociale, precum și pentru dezvoltarea morală. Singurul efect moral pe care un muzeu îl are asupra mea este tentația de a fura acolo. Și, deși muzeele atrag turiști și stimulează fluxul de bani, cazinourile îndeplinesc mai bine această funcție.

Desigur, ți-ai elaborat argumentele pentru toți cei pe care trebuie să-i convingi: fundații , politicieni, camere de comerț, administratori și public. Cu greu te poți amăgi singur cu aparenta provocare de a justifica muzeele pe baza a ceea ce ele, dimpotrivă, ajută la justificarea lor. Piesele lui Shakespeare și muzica lui Bach - și teoremele lui Einstein, de asemenea - pot oferi plăcere, pot ocupa timpul liber, pot înălța caracterul și pot contribui la îmbunătățirea economiei, dar evident nu acesta este scopul lor. Plăcerea este secundară. Scopul obținerii timpului liber , a unui mediu moral decent, a unei anumite prosperități dincolo de nevoile de bază, se bazează pe ceea ce aceste lucruri pot face posibil. Piesele de teatru, muzica, fizica matematică, pictura și sculptura nu pun întrebarea „De ce?”; ele răspund la ea. A crede altfel ar însemna să-ți degradezi profesia și instituția.

Misiunea muzeului

Veți fi dedus că, în ciuda unei anumite ireverențe, sunt complet convins de marea importanță a misiunii muzeului. Care este această misiune? Cred că ne-am apropiat foarte mult de răspuns comparând-o cu bibliotecile. Atât bibliotecile, cât și muzeele colectează și conservă opere și le pun la dispoziția publicului. Prin urmare, personalul bibliotecilor și muzeelor este responsabil de agenți extrem de puternici, capabili să ne transforme mediul și pe noi înșine. Bibliotecile și muzeele sunt, de asemenea, și fundamental, instituții de învățământ, mai degrabă decât recreative.

Dar am văzut că muzeele se confruntă cu probleme pe care - bibliotecile nu le întâmpină: în primul rând, în timp ce majoritatea utilizatorilor bibliotecilor știu cum să citească cărțile de acolo, mulți vizitatori ai muzeului nu știu cum să le privească sau cum să le privească în raport cu operele expuse; și în al doilea rând, operele muzeale trebuie privite sub controale severe și absurde. Dacă muzeul, în ciuda dificultăților implicate, nu găsește modalități de a insufla privitorului capacitatea de a vedea și de a promova și colabora la exercitarea acestei capacități, celelalte funcții ale muzeului vor fi - lipsite de sens, iar operele sale vor fi la fel de inutile ca cărțile scrise într-o limbă ilizibilă sau cu legături blocate. Muzeul nu trebuie să funcționeze ca o instituție pentru prevenirea și vindecarea orbirii care împiedică funcționarea operelor. Iar misiunea principală a muzeului este de a face ca operele să funcționeze.

Aceasta ridică patru întrebări. Ce înseamnă să funcționezi , în special în cazul proiectelor de construcții? Care sunt obstacolele specifice care trebuie depășite ? Cum pot fi făcute proiectele să funcționeze, în ciuda acestor obstacole? Și cum poți evalua succesul eforturilor tale de a le face să funcționeze?

Funcționarea lucrărilor

Ceea ce vedem într-un muzeu poate influența profund ceea ce vedem odată ce plecăm; și acest lucru este valabil atât pentru lucrările

figurative, cât și pentru cele non-figurative . Lumile noastre primesc informații la fel de puternic din normele și sentimentele prezente în lucrările abstracte, precum dintr-o natură moartă literală de Chardin sau dintr-o „Naștere a lui Venus" alegorică. După cum spunea lucrarea „ *Moduri de a crea lumi "* (VI, 5), „După ce petreci aproximativ o oră într-una sau alta expoziție de pictură abstractă, totul tinde să fie încadrat în spații geometrice, să se învârtă în cercuri, să se împletească în texturi arabesc, să devină alb-negru sau să vibreze cu noi consonanțe și disonanțe de culoare." În mod similar, ceea ce vedem când părăsim muzeul poate influența în mod apreciabil ceea ce vedem la întoarcere.

Operele de artă funcționează atunci când participă la organizarea și reorganizarea experienței prin stimularea observației active, ascuțirea percepției, creșterea inteligenței vizuale, lărgirea perspectivelor, scoaterea la lumină a unor noi conexiuni și contraste și atragerea atenției asupra unor genuri semnificative, neglijate. Ele participă la organizarea și reorganizarea experienței și, în acest fel, participă la munca de creare și refacere a lumilor noastre. Deși acest lucru poate părea oarecum grandios, trebuie să insist că nu vorbesc aici într-un mod romantic sau extatic; nu vorbesc despre extaz, extaz, miraculos sau vizionar, ci mai degrabă atrăgând atenția asupra unor fapte reale confirmate din abundență prin observație, de scriitori de artă talentați și de experimente psihologice . Miturile ochiului inocent, ale intelectului insular, ale emoției fără inteligență, au devenit învechite. Senzația, percepția, sentimentul și rațiunea sunt - fațete ale cunoașterii și fiecare influențează și este influențată de celelalte. Operele de artă funcționează atunci când informează - vederea; și nu *informează* prin furnizarea de informații , ci *prin formarea,* reformarea sau modelarea vederii; fără ca aceasta să implice o reducere a vederii la percepția oculară, deoarece aceasta este identificată cu cunoașterea în general. Operele științifice funcționează, de asemenea, în mod clar în acest fel, la fel ca și colecțiile muzeelor de știință și ale muzeelor de istorie culturală și naturală , precum și colecțiile grădinilor botanice sau ale grădinilor zoologice și ale tuturor instituțiilor care constituie această Asociație.

Diferențele dintre arte și științe au fost, în opinia mea, insuficient înțelese sau excesiv subliniate; dihotomiile depășite le-au pus în contrast pe căi greșite și chiar au dat naștere la antagonisme între ele. Muzeele de diferite tipuri trebuie să aibă probleme diferite, dar scopul lor comun este progresul în înțelegerea și crearea lumilor pe care le locuim .

Însă o operă de artă nu ar trebui considerată un simplu instrument vizual care poate fi folosit pentru a vedea ce se află dincolo de ea. Modul în care vedem lumea este la fel de important ca ceea ce vedem în ea, bazat pe o lume pe care o construim parțial în raport cu opera. Ecourile unei opere pot ajunge ciclic în mediul nostru cotidian, ajungând la alte opere și la opera însăși, iar și iar, cu un rezultat în continuă schimbare. Operele de artă funcționează deoarece interacționează cu întreaga noastră experiență și cu toate procesele noastre cognitive în progresul continuu al cunoașterii noastre.

Obstacole

Totuși, nici cea mai eficientă operă de artă nu funcționează întotdeauna. Dacă funcționează sau nu depinde de starea de spirit a privitorului și de mediul și circumstanțele în care are loc vizionarea. Muzeul trebuie să se confrunte cu lipsa de experiență și incompetența multor privitori, cu un mediu prea fix și vast pentru contemplare și, în general, cu lipsa de mișcare, progresie sau valoare temporală a operei de artă în sine. Înainte de a analiza ce măsuri ar putea fi luate, permiteți-mi să detaliez pe scurt aceste obstacole.

În primul rând, așa cum am subliniat deja, ceea ce vedem în lume și ceea ce luăm din ea depinde puternic de ceea ce aducem în ea: de experiența relevantă și de abilitățile implicate în privirea noastră - în examinarea vizuală pertinentă. Muzeul nu poate oferi instantaneu - competența și experiența necesare, ci trebuie să găsească modalități de a promova achiziționarea acestora. Publicul nu este împuternicit doar stând la coadă în fața muzeelor.

În al doilea rând, circumstanțele contemplării într-un muzeu

sunt, în cel mai bun caz, anormale și nefavorabile. Privitorul nu poate mânui o operă, nu-i poate testa efectul sub o iluminare diferită, nu o poate așeza alături de alte lucrări și nu le poate compara, nu o poate lua acasă, nu poate sta în fața ei în lumina soarelui reflectată de zăpadă sau nu o poate ajusta confortabil. Diversele etaje ale unui muzeu pot copleși orice picior și pot chinui orice spate; distanța dintre turnichet și obiectul pe care doriți să-l vedeți este mai mare decât cea dintre intrarea unui aeroport și avionul dumneavoastră; ceea ce este expus este ca și cum ar fi înghețat în interiorul unui presepapier de cristal , iluminatul la fel de neschimbat ca într-o vară polară, oaze la fel de rare ca în Valea Morții, iar atmosfera la fel de plină de interdicții ca în Pentagon. Toate acestea generează un comportament destul de absurd. Deși comparația mea dintre muzeu și un azil de boli mintale vi se poate părea exagerată , unde altundeva v-ați aștepta să găsiți pe cineva stând complet nemișcat, privind fix un perete, când nu se întâmplă nimic acolo? Preocuparea noastră justificată cu privire la prețul și raritatea operelor de artă și nevoia de a le proteja de furt, violență și deteriorare a întărit tendința inerentă a muzeului de a deveni un loc ostil pentru a-și atinge propriul scop principal.

În al treilea rând, și aceasta agravează celelalte dificultăți , există atemporalitatea majorității operelor dintr-un muzeu. Spre deosebire de o piesă de teatru sau un concert , o pictură sau o sculptură există o dată pentru totdeauna. Și, deși o carte este, de asemenea, atemporală, începi să citești de la prima pagină și te oprești când ajungi la sfârșit. Poți să te întorci dacă dorești, dar diferența dintre a merge înapoi și a merge înainte este clară. Dar de unde începi și când te oprești atunci când contempli o pictură? Nu există nicio modalitate de a merge înainte și înapoi, nu există nici început, nici sfârșit. Poți să o consideri în întregime, superficial , dintr-o singură privire, ținând cont de faptul că timpul mediu necesar unui privitor pentru a contempla o pictură trebuie să fie de aproximativ cinci secunde. Dinamică, așa cum poate fi o operă în expresie și intenție, ea este inertă fizic, spre deosebire de ființa umană, vie și neliniștită de lucruri. Psihologii au descoperit că ceea ce contemplă ochiul nemișcat tinde să se estompeze; că

schimbarea este esențială pentru percepție. Opera neschimbătoare și privitorul volatil trebuie cumva să fie împăcați. Atenția trebuie menținută suficient de mult timp pentru ca o operă să funcționeze.

Pe scurt, sarcina ta este să faci ca lucrările să funcționeze în cele mai proaste condiții imaginabile — adică, într-un muzeu.

Mijloace și metode

Acum, cum este posibil să eliminăm, să depășim, să neutralizăm sau să ocolim aceste obstacole descrise, precum și pe oricare altele? Cu siguranță nu este treaba mea, ca nespecialist, să vă spun experților cum să rezolvați problemele cu care vă confruntați zi de zi. Tot ce pot face este să trec în revistă câteva dintre probleme, argumente și posibilități și să vi le prezint spre analiză.

Există politici opuse privind modul de a ajuta privitorul. Prima constă în expunerea strictă a unei lucrări și eliminarea mediului. Eliminarea tuturor distragerilor, trucurilor și dezordinei. Expunerea ei bine separată de alte lucrări, cu semnalizare minimă și nimic - altceva. Exemplul extrem în acest sens ar fi expunerea unei lucrări într-o galerie independentă și la fel de goală.

Apărarea care poate fi oferită pentru urmarea unei politici de acest gen este solidă:

> „Materialul suplimentar, fie el reprezentat de panouri enorme , discuții în galerie sau proiecții suplimentare de filme, poate deruta și induce în eroare, împiedicând privitorul să își formeze o idee despre lucrarea în sine, așa cum s-ar putea obține prin - studiul liniștit. Acolo unde sunt implicate lucrări nonverbale, cuvintele par intruzive, iar ajutoarele nonverbale devin prezumțioase și competitive. În muzeu, ar trebui să existe o tranzacție directă, necanalizată, între privitor și operă. Nu învățăm să vedem din ceea ce se spune sau se arată despre cum să privim, ci privind. Dacă privitorul încearcă să facă acest lucru, iar lucrarea este suficient de bună, va funcționa fără ajutor."

Politica opusă constă în furnizarea tot felul de mijloace de susținere: semne informative și evocatoare, juxtapuneri indicate în unitate, fotografii și cărți ușor accesibile, discuții live sau înregistrate,

filme și casete video în cabine alăturate și orice altceva care poate capta și direcționa atenția.

Apărarea acestei politici este, de asemenea, foarte puternică. Argumentul împotriva regizorului sau a conservatorului care pledează pentru expunerea unei opere în izolare completă începe prin a afirma următoarele:

> „La urma urmei, nu așa privești o operă de artă. Aduni imediat fotografii ale unor opere înrudite, consulți cărți și articole, privești fiecare operă analogă posibilă (chiar și te obosești să vizitezi Europa cu o bursă) și, în general, trădezi principiul tău declarat că tot ce se află într -o operă poate fi văzut contemplând-o izolat . Dacă , cu experiența și priceperea ta, ai nevoie în continuare de material informativ și comparativ, cum te poți aștepta ca începătorii și amatorii să facă acest lucru fără el? Și în ceea ce privește ideea că cuvintele sunt intruși acolo unde sunt implicate opere nonverbale , trebuie doar să ne amintim cum un comentariu al lui Meyer Shapiro [89]poate explica pictura lui Cézanne „Scălătorul ” . Dar dezvoltarea capacității de - discernământ necesită, de exemplu, prezentarea unora dintre diferențele subtile și relațiile ascunse care există între opere . O mare parte din modul în care învățăm este prin observație comparativă . ” Ceea ce poate fi descris într-o operă este intim legat de alte opere văzute și de restul experienței cuiva . Așa cum niciun om nu este o insulă, nici nicio operă nu este .

Ce putem face în fața acestui conflict dintre cele două politici? Ar trebui să căutăm noi argumente pentru poziția pe care o susținem, oricare ar fi aceasta? Sau ar trebui să facem un mic compromis pentru a ajunge la un acord? Sau ar trebui să rămânem ezitanți? Mai precis, având în vedere meritele și defectele fiecărei politici – având în vedere pericolul ca ajutorul oferit să creeze confuzie și ca absența ajutorului să-l poată face pe observator să se piardă – ce mijloace și măsuri anume vom alege?

Când ne confruntăm cu condițiile artificiale și incomode în care

[89]Meyer Shapiro, *Cézanne* (New York: Harry N. Abrams, 1952), pp. 68-69.

sunt vizionate operele muzeale, părem limitați de măsuri necesare, dar inadecvate, cum ar fi așezarea covoarelor, asigurarea locurilor de joacă , utilizarea luminii naturale ori de câte ori este posibil și demilitarizarea paznicilor. Nici securitatea, nici conservarea nu pot fi sacrificate; nu putem oferi privitorului acces liber la lucrări sau să le împrumutăm. Prin urmare, ceea ce trebuie să facem este să găsim alte modalități de a extinde influența muzeului dincolo de clădirea muzeului, în cadrul mai natural al locuințelor și locurilor de muncă.

Cea mai comună resursă, deși adesea considerată mai degrabă o sursă de venit decât un instrument educațional , este magazinul muzeului sau masa de licitații. Experiența unui vizitator al muzeului poate fi îmbunătățită și extinsă, într-o oarecare măsură, dacă acesta renunță la fotografii și chiar la cărțile poștale și cărțile însoțitoare. Acestea servesc drept memento-uri ale ceea ce a fost văzut. Vânzarea de mulaje din ipsos este mult mai discutabilă. Argumentul în favoare este că acestea înlocuiesc originalele, deoarece pasionatul nu poate sesiza diferența și sunt suficient de ieftine pentru a fi aruncate odată ce cunoștințele lor se îmbunătățesc. Opinia opusă susține că disponibilitatea ușoară a acestor imitații este cea mai proastă caracteristică a lor.

Așadar, cum își poate cineva îmbunătăți cunoștințele dacă, acasă, consumă zilnic imitații cărora le lipsesc majoritatea calităților importante ale originalului? Cum se poate dezvolta capacitatea de a discrimina atunci când calitățile subtile și semnificative ale operelor autentice s-au pierdut? Cel mai bun lucru pe care l-am putea face ar fi să așezăm imitațiile lângă originale, astfel încât diferențele să poată fi văzute.

Un răspuns mai puțin obișnuit la această problemă este galeria de închiriere și vânzare, unde se pot găsi și lua acasă lucrări originale. Acestea nu sunt, de fapt, capodoperele care fac parte în mod obișnuit din colecția muzeului; dar vizitatorul care tocmai le-a văzut aici se poate inspira din emoția și dorința nou descoperite de a alege o operă cu care să trăiască. Nu este nevoie să detaliez în fața publicului de aici, cu siguranță, creșterea enormă a cunoștințelor care poate rezulta dintr- o astfel de familiaritate intimă, indiferent dacă opera rămâne

relevantă sau este în declin. Atunci când vizitatorul muzeului decide să cumpere sau să închirieze o operă originală, muzeul permite - propriilor opere să funcționeze dincolo de zidurile sale. În opinia mea, „muzeul fără pereți" nu cuprinde reproduceri, ci mai degrabă un grup mai larg de lucrări autentice.

Însă se poate obiecta la galeriile de vânzare și la închirierile , ba chiar la expozițiile de vânzare, pe motiv că, în acest fel, muzeul s-ar murdări pe mâini cu comerțul și și-ar deschide porțile unor lucrări de calitate inferioară sau cel puțin de o calitate mai puțin recunoscută decât cele din colecția sa. Mă tem că aici apare latura întunecată a elitismului. Insistența asupra excelenței lucrărilor destinate muzeului și respingerea oricărui compromis cu gustul popular sunt superflue; căci mușchii minții trebuie întinși pentru a-i întări. Dar unul dintre cele mai grave efecte pe care le poate avea un muzeu este acela de a crea impresia că singurele lucrări valoroase sunt cele atât de rare și scumpe încât sunt limitate la muzee și colecții mari, astfel încât nu există lucrări bune pe care oamenii să le dețină și cu care să trăiască. Și când lucrările încep să fie produse expres pentru muzee, se ajunge la o fază de perversiune absolută. Ei bine, muzeul, la urma urmei, este o instituție anomală și dificilă, indispensabilă doar prin raritatea și vulnerabilitatea lucrărilor care aparțin tuturor.

Pot fi foarte scurt în ceea ce privește problema reprezentată de atemporalitatea operelor - faptul că toate sunt mereu prezente - deoarece multe dintre mijloacele folosite pentru a ajuta privitorul fără experiență pot servi și la prelungirea timpului contemplării sale. Valoarea unei prezentări ținute în galerie, de exemplu, poate consta adesea mai puțin în transmiterea informațiilor decât în concentrarea atenției asupra unui singur lucru. Dar un mijloc mai eficient în acest sens poate fi promovarea cercetării. Bănuiesc că copiilor li s-ar putea aduce mai mult beneficii dacă li se cere să găsească o altă lucrare a aceluiași artist în galerie decât dacă profesorul încearcă să le spună în galerie. Cercetarea activă care începe apoi și continuă până când se ajunge la o concluzie sau la o conjectură poate avea în mod clar un efect mai mare decât contemplarea pasivă. (În acest sens, recent a fost efectuată o investigație interesantă asupra vârstei la care copiii

sunt capabili să relaționeze lucrările pentru prima dată, în funcție de stilul lor, mai degrabă decât în funcție de conținutul lor9 ·)

Vezi Howard Gardner, „Sensibilitatea stilului la copii", în *Human - Development,* 15 (1972), 325-338.

Simptomele succesului

În cele din urmă, cum veți lua deciziile cu privire la principii, politici și practici și cum veți ști că v-ați atins scopul? Listele de achiziții, evidența donațiilor, jurnalele de prezență, reclamele și numărul de aripi adăugate clădirii vorbesc doar despre mijloace. Dar faceți ca lucrările să funcționeze?

Din păcate, nu există criterii clare și precise. Există doar simptome. Așa cum succesul unui spital poate fi măsurat prin îmbunătățirea sănătății fizice și psihologice a pacienților săi și a comunității, succesul unui muzeu ar putea fi judecat prin sănătatea culturală a vizitatorilor săi și a comunității. Însă sănătatea culturală este considerabil mai greu de judecat decât sănătatea fizică. Mai mult, există doar simptome - simptome ale ceea ce ați putea descoperi întrebând dacă oamenii cumpără lucrări originale , dacă galeriile comerciale supraviețuiesc și ce fel de lucrări comercializează sau dacă artiștii serioși încep să primească vreo recunoaștere publică. Dar nu este ușor să obținem răspunsuri la aceste întrebări, iar criteriile aplicate sunt discutabile.

Au tras ei, așadar, concluzia descurajantă că nu vor putea niciodată să știe cât de bine s-au descurcat? Sau poate că își pot, dacă nu măsura, cel puțin evalua aproximativ succesul, ca și cum acesta ar putea fi judecat după anumite criterii ? Din păcate, această speranță poate fi întunecată de apariția unei noi probleme. Să luăm în considerare un experiment binecunoscut realizat acum câțiva ani de niște ingineri industriali care studiau modalități de creștere a producției în fabrici. Au petrecut câteva zile într-o secție, îmbunătățind iluminatul - iar producția a crescut imediat. Dar înainte de a putea scrie vreo carte despre legea conform căreia o iluminare mai bună crește producția, unul dintre ei a avut o a doua idee. A trimis o echipă într-o altă secție pentru a petrece ceva timp lucrând intens

cu luminile, dar lăsându -le exact așa cum fuseseră înainte - iar producția a crescut. S-ar putea prezice rezultatul unui al treilea experiment, în care iluminatul a fost ușor înrăutățit. Acesta este faimosul efect Hawthorne (vezi V, n. 4). În anumite limite, orice faci va reuși, în măsura în care faci sau pari să faci ceva. Deși acest lucru poate părea reconfortant, concluzia că îmbunătățirea obținută nu - oferă nicio dovadă că ați făcut alegeri bune de la început este destul de dezamăgitoare, ca să nu spun mai mult.

Din fericire, aveți și alte resurse: propria experiență și rezultatele încă slabe și aparent îndepărtate ale cercetării fundamentale. În primul rând, voi înșivă ați trecut prin procesul – și probabil că încă îl treceți – de a învăța să priviți operele de artă, învățând astfel să discerneți ce ajută și ce împiedică și în ce circumstanțe funcționează o explicație; și în aceste procese de învățare pe care le întreprindeți dumneavoastră și colegii dumneavoastră, puteți găsi direcție. În al doilea rând, cercetarea teoretică și de laborator care ne oferă o perspectivă asupra modului în care acționează ființele umane în dobândirea și exersarea abilităților implicate în înțelegerea operelor de artă ne poate ajuta să decidem ce mijloace și metode să adoptăm în muzee. Cercetarea fundamentală nu poate oferi răspunsuri rapide, complete și definitive, dar sunt convins că cooperarea dintre cercetare și practică este la fel de necesară pentru ca operele de artă să funcționeze, precum este pentru ca recoltele să crească – chiar dacă o recoltă este oarecum mai greu de măsurat.

Sfârşit

Prin urmare, am ajuns la puține concluzii. Discursul pasionat al unui nespecialist nu își propune să rezolve nimic , ci mai degrabă să scoată la lumină anumite lucruri. Prin urmare, nu am răspuns la toate întrebările pe care le-am ridicat, dar am încercat să vă atrag atenția asupra lor, deoarece cred că misiunea muzeului este la fel de importantă pe cât este de dificilă și că îndeplinirea ei cu succes depinde puternic de ținerea ei în minte.

Apendice

O conversație cu Frans Boenders și Mia Gosselin

(Text revizuit al unui interviu televizat care a avut loc la Bruxelles, în studiourile Radiodifuziunii Belgiene , în august 1980.)

FRANS BOENDERS este un critic, eseist și poet belgian, scriitor și producător de filme literare, filosofice și documentare , precum și de programe de radio și televiziune . A produs serii dedicate gândirii contemporane și culturii diferitelor țări orientale și occidentale. A primit Premiul Flamand pentru Liberă Gândire în 1979, iar în 1981 a fost publicată cartea sa, **Panteonul Hindus* *. Prima parte a unei serii documentare în șase părți despre religiile occidentale a câștigat Premiul I acordat de Universitatea Internațională de Radio și Televiziune (URTY). A scris introduceri critice pentru cataloagele a numeroase expoziții internaționale de artă retrospective . În prezent, este producător șef al celui de-al treilea program al Radio și Televiziunii Belgiene și regizează o serie de programe de interviuri care s-au bucurat de un succes considerabil.

MIA GOSSELIN este profesoară de filosofie *și* directoare a Centrului de Epistemologie Empirică de la Universitatea Liberă din Bruxelles. Cartea sa despre nominalismul în operele lui Quine și Goodman va fi publicată în curând de Reidel. De asemenea, a scris și publicat studii despre Nietzsche, precum și despre epistemologie , filosofia științei și filosofia artei.

Boenders: Domnule profesor Goodman, doamna Gosselin a subliniat că v-ați îndepărtat de limitele înguste ale pozitivismului de-a lungul carierei. Sunteți de acord cu această afirmație?

Goodman: Într-o anumită măsură. Totuși, nu mi-am început munca cu ideea de a mă îndepărta de pozitivism. Am fost profund atras atât de respingerea pozitivistă a terminologiei metafizice vagi și abstruse, cât și de insistența acesteia asupra aplicării noilor metode logice care tocmai fuseseră introduse la acea vreme. Astăzi, foarte puțini oameni sunt conștienți de evenimentul enorm pe care l-a reprezentat apariția logicii simbolice. Aceasta s-a dezvoltat atât de rapid, de la concepția sa inițială ca o descoperire matematică și logică pur teoretică, până la furnizarea unei fundații practice superbe pentru întreaga tehnologie informatică, încât nu putem uita cât de puțin timp a trecut de la apariția sa ca logică simbolică și nici cât de călduros a fost primită de mulți dintre noi, care căutam un nou instrument auxiliar care să aducă claritate filosofiei. Pe de altă parte, am găsit unele aspecte ale pozitivismului inacceptabile; De exemplu, dependența de distincția dintre judecățile analitice și cele sintetice și acceptarea ușoară a existenței unei diferențe între așa-numitele genuri naturale și artificiale. Respingem unele dintre aceste dogme ale empirismului în expansiune al lui Quine, dar nu și spiritul său.

Boenders: Ceea ce mă șochează și mă nedumerește este că, probabil din 1970, interesul filosofilor științei pentru limbajele formale a scăzut. Mă gândesc acum, de exemplu, la Thomas Kuhn și Paul Feyerabend. Este corectă această impresie a mea?

Goodman: E greu de spus. Îmi este foarte greu să fiu istoric al filosofiei contemporane și să particip în același timp la ea. Întotdeauna au existat puțini oameni capabili să stăpânească și să aplice tehnicile logicii matematice și cărora le-a păsat de ea, iar tehnicile au fost adesea aplicate incorect și fără a da rezultate demne de luat în considerare.

Boenders: Nu este întrebarea fundamentală în acest moment

dacă avem nevoie de ceva mai mult decât limbajul obișnuit pentru a reconstrui lumea și a face binele și, dacă putem spune așa, de filozofie serioasă?

Goodman: Cred că putem realiza acest lucru fie prin utilizarea unor tehnici formale, cum ar fi cele ale logicii simbolice , fie pur și simplu prin utilizarea unui vocabular derivat din limbajul obișnuit, care începe să folosească termeni din limbajul obișnuit și care oferă metode prin care problema vagității și ambiguității din acel limbaj poate fi rezolvată. Majoritatea termenilor din limbajul obișnuit au utilizări multiple și, dacă nu luăm în considerare acest lucru și nu încercăm să-l corectăm printr-un discurs sistematic, riscăm să ne pierdem în mijlocul tuturor confuziilor prezente în gândirea noastră obișnuită.

Boenders: Dar putem reduce vaguitatea limbajului obișnuit folosind limbaj obișnuit ?

Goodman: Cred că da. De exemplu, în *lucrarea „Limbajele artei",* am examinat problema reprezentării. Am subliniat , în primul rând, că termenul „reprezentare" are o duzină sau mai multe utilizări diferite. Un membru al parlamentului reprezintă o circumscripție electorală, o carte reprezintă o cantitate mare de muncă, un agent imobiliar reprezintă o casă în stare bună și așa mai departe. Dar nu ne-am preocupat de toate aceste semnificații , ci doar de reprezentarea sau descrierea *picturală ; și* am încercat să analizăm acest concept. Procedând astfel, am reușit să reformăm limbajul obișnuit, după ce am folosit aceiași termeni, dar limitându-le utilizarea, astfel încât să putem avea ceva care să semene mai mult cu un sistem.

Boenders: Deși s-a spus că filosofia dumneavoastră este extrem de tehnică, ceea ce, fără îndoială, este într-o oarecare măsură, am fost surprins să nu găsesc cartea dumneavoastră, **Limbajele artei**, *excesiv de dificil de citit.* Mi se pare logic. Folosiți un limbaj obișnuit și nu există un formalism excesiv în el. Nu reflectă oare descrierea

pe care am primit-o despre dumneavoastră ca formalist realitatea?

Goodman: Prima mea carte, **Structura aparenței* ,* este cu siguranță formalistă; dezvoltă o mulțime de calcule diferite. Pe de altă parte, tipul de precizie logică, conexiune și sistematizare pe care le include cartea nu necesită utilizarea vreunei tehnici anume. Și sunt deosebit de interesat de faptul că v-am auzit spunând că nu ați găsit * *Limbajele artei** *dificil de citit,* deoarece capitolul despre notație care apare cam la jumătatea cărții este dificil, chiar dacă nu conține simboluri simple din logica matematică sau ceva de genul acesta. Scopul este de a obține precizia, mai degrabă, prin utilizarea tehnică a termenilor din limbajul obișnuit.

Boenders: Am recitit, odată cu cartea dumneavoastră, și unele părți din *Investigațiile filozofice* ale lui Wittgenstein , în care acesta reflectă și el asupra a ceea ce este percepția, asupra a ceea ce constă a vedea. Ne-ați putea spune în ce măsură sunteți departe de acest tip de filosofare nesistematică despre percepție și vedere?

Goodman: Cred că întrebarea pe care o ridicați, folosind termenul „nesistematic", indică deja o diferență importantă. Îl găsesc pe Wittgenstein captivant, original și care provoacă la reflecție; dar el abordează subiectele în același mod în care o pisică se poartă cu un șoarece, tachinându-l, lăsându-l în pace și apoi sărind din nou pe el. Îmi direcționez propriile eforturi mai mult în maniera buldogului. Încerc să duc anumite intuiții până la concluzia lor, folosind anumite tehnici și făcând conexiuni sistematice. Am spus odată că știința este sistematizare, iar filosofia, pentru mine, implică organizare. Wittgenstein concepe filosofia ca o procedură terapeutică pentru rezolvarea anumitor confuzii și susține că se poate opri la această sarcină oricând dorește - deși, desigur, nu a vrut niciodată. Fac filosofie tocmai pentru că nu mă pot opri.

Gosselin: Ați putea explica cum ați conceput ideea de a sublinia afinitățile existente dintre știință și artă?

Goodman: Într-adevăr, cred că pot să o fac înainte să treacă următoarele două ore! Răspunsul va trebui să fie parțial istoric, parțial biografic și parțial altceva . Am trăit întotdeauna în contact cu artele și filosofia , dar abia relativ târziu, în 1968, am scris ceva care să le lege. Am devenit din ce în ce mai convins că revelația oferită de știință (vorbesc despre știința teoretică) și revelația oferită de artă sunt foarte similare. Când un om de știință leagă pentru prima dată căldura de mișcare sau mareele de lună, concepțiile noastre despre lume sunt drastic modificate. În mod similar , când părăsim o expoziție cu lucrări ale unui pictor important, lumea în care intrăm din nou nu este aceeași pe care am părăsit-o înainte de a intra; vedem totul în funcție de acele lucrări. Această iluminare din partea științei, precum și cea din partea artei, astfel legate, a fost obscurată doar de concepția absurdă și eronată a artei ca simplu divertisment .

Boenders: Vă referiți acum doar la ceea ce Kuhn ar numi știință revoluționară, adică știința care se ocupă de fapt de ceva nou și în care apar noi perspective?

Goodman: Nu, vorbesc despre știința care contribuie la noi perspective, la noi cunoștințe; nu trebuie să fie complet revoluționară , așa cum a fost cazul operelor lui Newton sau Einstein . Picturile și muzica care nu sunt revoluționare pot avea calități care ne permit să vedem și să auzim ceva diferit, să percepem diferențe și să facem conexiuni pe care nu le-am fi putut face înainte - să observăm lucrurile în termeni de noi modele vizuale sau auditive. Un exemplu în acest sens a fost un program la care lucram o vreme, în care fotograful făcea imagini foarte diferite ale aceloraşi obiecte. Voia să aleagă cele mai potrivite imagini pentru o carte. În acest scop, proiecta un număr mare dintre ele pe un ecran, lăsându-le acolo câteva minute, fără ca la început să fie evidentă nicio diferență între ele. Apoi, fotograful începea să ne vorbească despre caracteristicile pe care le lua în considerare , nu atât despre ce alegere ar trebui făcută, cât despre ce caracteristici ar trebui luate în considerare. Și când fotograful își continua prezentarea, puteam distinge patru sau

cinci fotografii diferite, unde înainte vedeam doar una. Acum, acest gen de lucru este legat de genul de intuiție care apare ca urmare a unei descoperiri științifice.

Boenders: Dumneavoastră ați lucrat în domeniul artei, creând o operă de artă multimedia pentru același post de televiziune. Ne-ați putea spune cum ați conceput acest proiect - adică, în raport cu profesia dumneavoastră de filosof?

Goodman: Da, deși îmi va lua încă două ore ! Foarte pe scurt, am dat peste o întreagă colecție de desene cu acțiuni de hochei de Katharine Sturgis , realizate pentru televiziune, unicul lor scop fiind propriul interes al artistei pentru acest sport. Privind-o, am văzut în ele tot atâtea elemente caligrafice, cât și coregrafice. Astfel, mi -a venit ideea de a le aranja în secvențe, de a scrie un scenariu, de a forma o companie de dans, de a comanda o partitură muzicală electronică și de a combina toate aceste lucruri. Ideea era de a crea o operă de artă nouă și remarcabilă, folosind diferitele moduri de...

Văzul, auzul și toate celelalte aspecte ale experienței se influențează reciproc. După ce veți vedea această producție, cred că nu veți mai privi niciodată hocheiul , desenul sau dansul în același mod. Și mulți oameni, inclusiv copii reticenți în a participa la un spectacol de dans modern sau la o expoziție de artă , precum și toți cei care nu ar fi de acord să meargă la un meci de hochei, au fost încântați și luminați de această experiență.

Boenders: Este aceasta un fel de aplicare a unui discurs despre viziune?

Goodman: Desigur, lucrarea nu a fost creată exact pentru a ilustra anumite teze. Cu toate acestea, poate fi folosită ca ilustrare. Sper că ajută și la estomparea liniei de demarcație insurmontabilă care există între ceea ce este popular și ceea ce este de elită. Această producție a fost primită cu entuziasm atât de către oamenii versați în

arta avangardistă, cât și de către școlarii iubitori de hochei.

Boenders: Știind că ați făcut acest lucru, sunt surprins să descopăr, citind *Limbajele artei,* că nu pare să lucrați pe baza unor opere de artă specifice, așa cum este cazul, de exemplu, în discuția dumneavoastră despre realism. Aceste capitole dedicate realismului au fost foarte edificatoare pentru mine. Cu toate acestea , încă nu discutați în ele despre pictorii realiști .

Goodman: Ei bine, deși citez adesea anumite lucrări și artiști pentru a ilustra anumite aspecte, nu le discut în detaliu așa cum ar face un critic. Nu intenționez să înlocuiesc criticul sau să-i ofer criterii pentru evaluarea operelor.

Boenders: Dar, presupunând pentru o clipă că un critic ar lua în considerare unele dintre intuițiile dumneavoastră atunci când scrie recenzii ale unor opere de artă specifice, ați dori ca acestea să fie folosite în acest fel?

Goodman: Desigur. Unul dintre aspectele inovatoare ale filosofiei mele despre artă este recunoașterea rolului important al exemplificării. Acum, ce este exemplificarea? Când cauți material pentru a tapița canapeaua sau pentru a-ți face un costum și ți se arată o mică mostră de material textil, acea mostră de material textil este o mostră cu anumite proprietăți și nu cu altele. Pentru a clarifica acest aspect, am oferit într-una din cărțile mele o povestire scurtă despre o doamnă care alege o mostră, o mostră de material textil de cinci pe trei inci, și comandă suficient material textil pentru a-și tapița canapeaua. Ea spune că dorește ca materialul de tapițerie să fie exact identic cu mostra. La deschiderea pachetului, găsește câteva sute de piese mici de cinci pe trei inci. Acest caz servește la ilustrarea faptului că o mostră sau o exemplificare este un fel de relație referențială, simbolică, stabilită între ceva atât de obișnuit precum cartea de mostre a unui croitor și faptul că are anumite proprietăți și nu altele. Exemplificarea este unul dintre principalele proceduri prin

care funcționează operele de artă. Și unii critici au fost în cele din urmă de acord cu mine în această privință și, prin urmare, au folosit acest concept în scrierile lor.

Gosselin: Nu vrei să vorbești despre opere de artă specifice, ci mai degrabă într-un mod general; cu toate acestea, ai abordat problema realismului și aș dori să -ți pun o întrebare mai precisă în legătură cu aceasta. Am dreptate când spun că o operă de artă este cu atât mai realistă cu cât oferă mai multe informații? Să luăm în considerare cazul perspectivei, de exemplu. Dacă o operă de artă este în perspectivă standard, cred că ne oferă mai multe informații (deși s-ar putea să nu fii de acord cu mine în această privință) decât atunci când nu a fost realizată din acea perspectivă. Ce părere ai despre asta?

Goodman: În sfârșit, mi s-a pus o întrebare la care nu necesită două ore de răspuns. Răspunsul este: *Nu.* Și cred că vă pot oferi o explicație convingătoare a răspunsului meu. Să presupunem că desenăm o imagine fără a urma regulile perspectivei standard, ci mai degrabă în opoziție directă cu acestea, astfel încât liniile paralele converg spre noi. Acum, această imagine oferă exact aceleași informații ca și cealaltă. Tot ce trebuie să facem este să cunoaștem cheia pentru a o citi în fiecare caz. Prin urmare, dacă putem avea un sistem complet diferit care oferă aceleași informații, atunci pare clar că realismul nu este o chestiune de cantitate de informații. Poate că realismul este mult mai strâns identificat cu ușurința cu care informațiile sunt asimilate ca o consecință a obiceiurilor noastre și a modului în care am fost condiționați de un sistem sau altul. Și cred că cea mai realistă imagine în cadrul unei comunități estice neinvadate de arta occidentală ar fi una care adoptă o perspectivă orientală, nu una occidentală. Dar termenul „realism” are și alte utilizări.

Boenders: Vorbiți adesea despre chestiunea înțelegerii picturilor sau, mai general, a înțelegerii artei. Credeți că filosofia dumneavoastră despre artă poate contribui la înțelegerea artei atunci

când o privim, citim despre ea sau o ascultăm?

Goodman: Da, cred că un cadru conceptual rezonabil de extins și semnificativ ne poate ajuta în această privință. De exemplu, dacă subliniază importanța exemplificării și recunoaște că lucrările abstracte, deși nu sunt figurative, sunt totuși referențiale - astfel încât, deși nu înfățișează, ele înlocuiesc anumite proprietăți pe care le exemplifică - ne poate ajuta în înțelegerea artei. Dar acest lucru, în sine, nu poate contribui prea mult la faptul că o anumită persoană va vedea ce se află într-o anumită pictură. Va dobândi această experiență prin pictura în sine, prin picturile discutate și prin alte lucruri. Nu intenționez să prezint ceea ce am scris ca o procedură pentru a preda cum să apreciezi arta.

Boenders: În calitate de filosof al științei și al limbajului, ați îndrăzni să afirmați că stilurile în artă sunt forme de limbaj folosite de artist?

Goodman: Cartea mea, „ *Modalități de a crea lumi* ”, conține un capitol intitulat „Statutul stilului”. Când vorbesc despre stil, mă refer la anumite modalități de clasificare a operelor de artă. Clasificările stilurilor pot fi foarte largi, cum ar fi atunci când ne referim, de exemplu, la stilul occidental, sau foarte specifice, cum este cazul stilului flamand din secolul al XVI-lea sau al stilului timpuriu al lui Corot . Aceste modalități de clasificare a operelor sunt opuse clasificărilor făcute în funcție de subiect , mediu și așa mai departe. Și când devenim suficient de sensibili la anumite opere de artă, începem să dezvoltăm o nouă sensibilitate; suntem capabili să vedem ceva nou. Acest lucru poate fi surprinzător; vezi câteva picturi ale unui anumit artist, iar când îl vezi pe următorul spui: „Arată puțin ca cutare”. Începi să înțelegi un nou concept care se rupe cu toate cele anterioare. Toate acestea, cred, susțin ceea ce am spus despre relația dintre artă și știință, pentru că asta se întâmplă și în știință. Încep să apară noi conexiuni și se fac noi distincții. Iar stilul este un bun exemplu în acest sens.

Boenders: Deci, stilurile pot fi foarte importante în modificarea percepției noastre asupra unei anumite opere de artă?

Goodman: Desigur, pentru că a percepe un stil este echivalent cu a percepe relații multiple între o operă și alte opere de artă specifice, precum și experiențele rămase.

Gosselin: Este o chestiune de obișnuință?

Goodman: Practica joacă un rol semnificativ, alături de un ochi ager și inteligent. Desigur , obișnuința este ceva pe care trebuie să ne bazăm adesea. Avem tendința să menținem o clasificare fixă a stilurilor până când atenția noastră este atrasă cumva de anumite afinități semnificative existente între lucrări pe care le-am clasificat în stiluri diferite.

Gosselin: Da, și experiența joacă un rol important în acest sens. Același lucru este valabil, cred, și în cazul falsului, pe care l-ați examinat în *Limbajele artei.*

Goodman: Da. Ne întrebăm, în cazul falsurilor Van Meegeren, cum se face că niciun expert nu le-a putut detecta la început și că acum aproape nimeni nu mai este în stare? Asta pentru că avem anumite categorii de prioritate stabilite pe care le putem folosi. Dacă vă arăt șase Vermeer-i și șase falsuri, atunci vă aflați într-o poziție privilegiată pentru a putea determina dacă următoarea lucrare care vă este arătată este sau nu un fals - cel puțin, sunteți mult mai obișnuiți cu asta. Dar fără o astfel de experiență, s-ar putea să nu știți ce să faceți.

Gosselin: Dar dacă cineva te-ar întreba: „Este important dacă această pictură este un Van Meegeren sau un Vermeer?", ai răspunde da.

Goodman: Într-adevăr, deoarece dezvoltarea discriminării și a percepției relațiilor este un aspect fundamental în cunoașterea

operelor de artă.

Boenders: Există o problemă a adevărului în artă? Adică, poate un artist să fie necredincios sieși sau fals cu sine însuși? Se poate comporta fals în crearea operei sale?

Goodman: Gândesc doar metaforic, sau cel puțin nu conform utilizării primare a termenului „adevăr". Prefer să rezerv acest termen pentru afirmații. Afirmațiile unui limbaj sunt fie adevărate, fie false. Nu-mi place să spun despre o pictură că este adevărată sau falsă, deoarece acest lucru nu constituie literal o afirmație. Aș spune, mai degrabă, că o pictură poate fi corectă sau incorectă , la fel cum un desen poate fi corect sau incorect.

Boenders: Dar nu ați putea spune că un artist poate să nu fie fidel sieși într-un anumit sens, lucrând într-un mod foarte liber, nedând tot ce are mai bun, conform unei norme stabilite?

Goodman: Desigur, acesta este un mod perfect adecvat de a spune în limbaj natural că un artist nu este fidel scopului său. Dar, la fel ca în cazul „performanței", trebuie să dezvoltăm și aici un limbaj tehnic liber de ambiguitățile uzului obișnuit.

Gosselin: Ești întotdeauna foarte precaut când te ocupi de probleme estetice.

Goodman: Unii oameni cred că sunt prea îndrăzneț .

Boenders: Am găsit foarte puține referințe în cartea dumneavoastră la aprecierea unei opere de artă, deși scrieți despre asta la sfârșitul cărții.

Goodman: Termenii „aprecierea artei", „frumusețe " și alții sunt aproape tabu pentru mine, deoarece au fost de obicei asociați cu o mulțime de prostii. Am fost mai preocupat de cunoașterea artei, de înțelegerea ei , decât de aprecierea artei.

Boenders: Folosești atunci termenul „cunoaștere” și în sens metaforic, din moment ce în mod normal vorbim despre aprecierea unei opere de artă?

Goodman: Ei bine, termenul „apreciere” îmi sugerează că arta este doar divertisment, plăcere, emoție. Obiceiul de a crede că știința este pur intelectuală , în timp ce arta este pur emoțională, a introdus multă confuzie în înțelegerea sensului atât al științei, cât și al artei.

Boenders: Sunt de acord cu tine. Cred că este una dintre perspectivele fundamentale din cartea ta. Când ne confruntăm cu un Mondrian, spunem adesea: „Mă mișcă”. Desigur, în primul rând, trebuie să înțelegem pictura. Dar nu cred că acest lucru este valabil pentru toată arta. Luați, de exemplu, unul dintre ultimele cvartete de coarde ale lui Beethoven . Este o chestiune de cunoaștere? Nu este vorba despre emoție liberă aici?

Goodman: Vrei să spui că putem asculta această lucrare fără să o înțelegem? Pentru mine, a înțelege o lucrare înseamnă a-i înțelege formele, modelele și relațiile. Vrei să spui că ceea ce este cu adevărat important este tocmai cufundarea în muzică?

Boenders: Aș spune că ar trebui să te cufunzi în unele opere de artă înainte de a încerca să le înțelegi.

Goodman: Cele două aspecte pot apărea secvențial. Emoția inițială pe care o produce în mine o operă mă poate determina să o examinez în detaliu și să o înțeleg mai bine și, în mod similar, acea mai bună înțelegere și procesul care îmi permite să o ating îmi pot oferi o satisfacție nouă și mai mare. Dar acest lucru se întâmplă și în știință . Dacă nu ar exista emoție, emoție sau satisfacție în știință, aceasta ar stagna. Emoția face parte atât din artă, cât și din știință, dar nu este singurul scop al niciuneia.

Boenders: Sunt de acord cu tine. Citind **Limbajele artei**, am fost surprins, încă o dată, de unele dintre perspectivele și

argumentele meticuloase prezentate acolo. În cele din urmă, m-am întrebat dacă rezultatele obținute se potriveau cu adevărat cu toate acele perspective strălucite. Aceasta este o critică foarte simplă, pe care o ofer destul de sincer. Ce părere ai despre ea?

Goodman: Fiind într-un fel revoluționară, cartea mea, - Limbajele *artei,* a stârnit multe controverse. Pe de o parte, Journal *of Aesthetic and Art Criticism,* În prezentarea unui simpozion recent despre carte, el a afirmat că aceasta era destinată să exercite o mare influență asupra gândirii estetice, depășind cu mult așteptările esteților la momentul publicării sale. Iar Howard Gardner a scris că, aproape de una singură, cartea a transformat domeniul plictisitor și monoton al filosofiei artei într-un domeniu de studiu fertil și extrem de captivant. Pe de altă parte, unii critici cred, așa cum ați subliniat mai devreme în această după-amiază, că este vorba despre estetică exact acolo unde era înainte. Poate că așa este, așa cum automobilul a înlocuit trăsura cu caii, iar aviația a înlocuit calea ferată.

Gosselin: Acesta este pluralismul tău?

Goodman: Nu atât pluralismul meu, cât o aversiune manifestă față de o mare parte din ceea ce a fost considerat anterior filosofia artei. Într-un anumit sens, cartea mea lasă filosofia artei așa cum era, ignorând unele dintre problemele pe care filosofia tradițională a artei le considera cele mai importante, cum ar fi natura și modelele frumuseții. Reformulează unele probleme și întrebări și abordează altele diferite. Nu veți găsi în cartea mea tratate despre sublim, nici discursuri entuziaste despre apreciere și creativitate. În acest sens, lasă estetica la locul ei original.

Goodman: Evident, una dintre aceste întrebări este „Ce este arta?", cu siguranță o întrebare legitimă în cadrul oricărui tratat care tratează astfel de subiecte. Într-unul din capitolele mele, sugerez că întrebarea mai importantă este „Când este ceva artă?" și că „Ce este arta?" este o întrebare secundară în raport cu aceasta. Și una dintre

atracțiile lucrului la acest subiect a fost realizarea faptului că, abordând întrebarea în acest fel, am putea trata cazuri precum obiectul găsit și obiectul artei conceptuale. Aici avem de-a face cu obiecte sau evenimente care nu sunt opere de artă, dar care pot funcționa ca atare. Pe de altă parte, operele de artă nu funcționează întotdeauna ca atare; de exemplu, când folosim un Rembrandt pentru a cârpi o ușă. Cred că trebuie să înțelegem ce este arta în raport cu funcția sa.

Gosselin: Aici apar simptomele esteticului . Ați vorbit despre simptome, despre simptome ale esteticului, și nu despre criterii pentru a ști ce este o operă de artă.

%

Goodman: Deși nu este o chestiune politică, consecințele sale implică o problemă foarte dificil de definit și de construit. Gândiți-vă ce facem atunci când punem o întrebare precum „Ce este o operă de artă?" sau „Ce este un pește?". În aceste cazuri, suntem obligați să începem cu practica obișnuită și abia mai târziu să încercăm să stabilim o formulă pentru acea practică. În acest moment, putem revizui fie formula, fie practica, fie ambele. Revizuim practica atunci când decidem, din motive sistematice, că, la urma urmei, o balenă nu este un pește. Și dacă vrem în cele din urmă să răspundem la întrebarea „Ce este arta?", trebuie să ajungem la o formulă satisfăcătoare. Până atunci, cel mai bun lucru pe care îl putem face este să oferim simptome.

Boenders: Mai mult decât o definiție, întrebarea pe care și-o pune publicul la intrarea într-o sală de expoziții este: când este ceva artă? Când este arta motivul acestui obiect? Când, de exemplu, artistul susține că acesta este artă sau când criticul este cel care spune că acesta este artă? Care este criteriul pentru a determina că ceva este artă?

Goodman: Am răspuns la această întrebare doar în termeni generali, așa cum am mai spus, oferind câteva simptome ale modului în care o operă de artă funcționează ca simbol. Dacă funcționarea sa

manifestă toate aceste simptome, atunci este foarte posibil ca obiectul să fie o operă de artă. Dacă nu prezintă aproape niciunul, atunci probabil că nu este.

Gosselin: Desigur, problema pe care o au directorul de galerie, directorul de muzeu și colecționarul este aceeași: cum să aleagă operele de artă.

Goodman: Este adevărat. Dar trebuie să ținem cont de faptul că trebuie să distingem foarte precis – spre deosebire de ceea ce fac mulți oameni – între întrebarea „Ce este arta ?" și întrebarea „Ce constituie arta bună?". Acum, simptomele pe care le-am sugerat sunt simptome ale unui lucru care funcționează ca o operă de artă, nu ale unui lucru care funcționează ca o operă de artă *bună* . Și cred că, dacă începem prin a defini „ce este o operă de artă" în termeni de artă bună, suntem sortiți să devenim iremediabil confuzi. Pentru că, din păcate, majoritatea operelor de artă sunt proaste.

Boenders: Deși nu am abordat probleme tehnice , am pregătit o întrebare legată de un aspect tehnic. Cred că ați demonstrat aici și acum că sunteți un filosof tehnic și, în același timp, cineva capabil să vorbească într-un limbaj inteligibil. Dar aș dori să răspundeți la o întrebare preliminară puțin diferită: atunci când un filosof tehnic folosește un limbaj formalizat, cum ar fi cel al logicii matematice, credeți că este important ca acest limbaj să fie, cel puțin, traductibil și că, dacă i se cere, filosoful ar putea oferi o traducere?

Goodman: Cred că este foarte important. Nu numai că formula ar trebui să fie traductibilă, ci ar trebui să derive și dintr-o practică reală, eficientă. Va trebui să fie rafinată și dezvoltată dacă vrem să avem un vocabular care să ne permită să înțelegem distincții subtile, relații și concepte care contravin celor tradiționale. O întrebare conexă este adesea pusă: „Contribuie acest tip de muncă în vreun fel la rezolvarea problemelor lumii de astăzi?" Iar răspunsul la această întrebare, cred, este un altul: Care sunt, în opinia dumneavoastră, problemele lumii de astăzi? Sărăcia? Războiul?

Boenders: Atunci ar fi mai bine să devii politician .

Goodman: Exact. Nu este vorba în primul rând de o chestiune filozofică. Și ceea ce a contribuit puternic la răspândirea unei concepții greșite despre natura artei și a științei este ideea că ambele activități trebuie justificate de rezultatele practice obținute. În acest fel, cred, scopurile sunt confundate cu mijloacele și invers. - Îmbunătățirea socială și progresul tehnologic nu sunt obiectivele operelor lui Shakespeare sau Einstein, deși pot contribui la a face posibile astfel de opere și la sporirea cunoștințelor noastre prin intermediul lor. Efortul principal este concentrat pe eliminarea confuziilor, stabilirea distincțiilor și conexiunilor , obținând astfel o percepție mai sensibilă și mai completă, precum și noi perspective - pe scurt, acest efort este îndreptat spre avansul cunoașterii.

Surse și mulțumiri

Suntem profund recunoscători editorilor pentru permisiunea de a include în această carte materiale publicate anterior. Lista de mai jos indică locul în care a apărut pentru prima dată, precum și secțiunile acestei cărți care îl utilizează ca sursă . Trebuie menționat, totuși, că acest material a suferit frecvente extinderi, reduceri și numeroase revizuiri de la publicarea sa inițială.

Fuente:	*Angajat în:*
Revista de Estetică și Critică de Artă	
39 (1981) pp. 273-289	I, 2 și 5; III, 4 și 5; IV, 5 și 6
40 (1982) pp. 281-283	IV, 9
Artă și Educație 36 (1983) pp. 34-41	V, 1
Spectrul de artă (Harvard) 2 (1975) p. 4	V, 3
Cognition 12 (1982) pp. 212-217	1,6
Comunicare și Cogniție 13 (1980) pp. 169-172	Eu, 1
Anchetă critică	
6 (1979) pp. 125-130	III, 2
7 (1980) pp. 103-119	IV, 1
7 (1981) pp. 799-801	IV, 2
8 (1981) pp. 121-132	III, 1
Erkenntnis	
12 (1978) pp. 153-179	I, 2 și 3; III, 3-6
12 (1978) pp. 281-291	11,3
Leonardo 4 (1971) pp. 359-360	1,3
Studii Midwest în Filosofie 2 (1977) pp. 212-213	11,4

The Monist 58(1974) pp. 339-342 I, 4
The New Criticism 2 (1983-84) pp. 9-14 V, 5 *New Literary History* 14 (1982-83) pp. 269-272 IV, 4
Journal of Philosophy 70 (1973) p. 166 IV, 7
74 (1977) pp. 317-338 III, 7
Philosophy and Literature 6 (1982) pp. 162-164 IV, 3

Abilități de bază necesare pentru înțelegerea și creația în arte, Nelson Goodman și colab. (Raport final al proiectului nr. 9-0283; Washington, DC: Departamentul de Sănătate, Educație și Bunăstare al SUA, Biroul de Educație, 1972) V, 2

Limbă și ontologie, W. Leeinfellner, E. Kraemer, J. Schank, eds. (Viena: Holder-Pichler-Tempsky, 1982) p. 31-38 II, 1

Ce este dansul?, ed. Roger Copeland și Marshall Cohen (Nueva York: Oxford University Press, 1983), pp. 80-85 IH > 1

Trecut, prezent, Est și Vest, Shermann Lee (New York: George Braziller, 1983) pp. 17-18V > 4

indice onomastic

Ackerman, James, 21-25.
Adams, John C., 115n.
Agilulf, Señor, 110-111, 114, 124-125.
Austin, J. L., nr. 64.

Beardsley, Monroe, 93, 129-137.
Bernschtein, Nicolai, 239.
Bochenski, I. M., 90n.
Boenders, Frans, 283-302.
Borges, Jorge Luis, 215, 217.
Bosch, Hieronymus, 197-198.
Brinker, Menachem, 196-197.
Bruegel, Pieter, 173-174.
Brunelleschi, Filippo, 30.
Bruner, Jerome S., 50 de ani.
Bruno, Giordano, 64 de ani.

Calvino, Italo, 110, 124.
Clark, Romane, 158n.
Cohen, Ted, 122-123.
Agentul de poliție John, 21 de ani.
Cosimo, Piero di, 176-177, 190.
Crooks, Thomas, 244.
Biserica, Alonzo, 90n, 128.

Davidson, Donald, 118-122, 158n.
Dawson, Christopher M., 177n.
Dennett, Daniel, 54 de ani.
Dent, Frank, 240.

Eberle, Rolf, 125-129.
Elgin, Catherine Z., 95 de ani.

Eșkol, Noa, 96 de ani.

Feyerabend, Paul, 285.
Field, Hartry, 91 de ani.
Freedberg, Sydney, 176n.
Frege, Gottlob, 140.

Galileo, Galilei, 64.
Gardner, Howard, 34-36, 37-41, 224n.
Ghiberti, Lorenzo, 177-178.
Ghiselin, Brewster, 235n.
Gibson, James J., 27-31.
Gombrich, Ernst, 196n.
Gosselin, Mia, 283-302.
Gray, Martha, 115n.
Guzzetti, Alfred, 241.

Hamlin, George, 241.
Hanfmann, George, 176n.
Hata no Chitei, 179-184.
Haydon, Benjamin Robert, 186-188.
Hellman, Geoffrey, 80-84.
Hempel, CG, 76-79.
Hernadi, Paul, 41-43.
Hochberg, Herbert, 85-87.
Howard, Vernon, 138.
Huxley, Aldous, 186-188.

Kenny, Anthony, 158n.
Kirchner, Leon, 242.
Kjorup, Soren, 141-145.
Kripke, Saul, 140.
Kulenkampff, Jens, 138-139.
Kuhn, Thomas, 285, 288.

Laban, Rudolf von, 96 de ani.
Lecoq, Jacques, 241.
Lee, Sherman, 225, 260-263.

Leonard, Henry, 87 de ani.
McDonald, Aya Louisa, 179-180n.
Malament, David, 91 de ani.
Martin, Marianne, 176n.
Martin, Richard, 145-150.
Mayo, Elton, 237n.
Meegeren, Hans van, 294-295.
Memling, Hans, 178-179.
Milstein, Ann, 176n.
Morawski, Stefan, 25-27.

Nagel, Alan, 207.
Neisser, Ulric, 239n.
Neurath, Otto, 76 de ani.
Nozick, Robert, 204, 211.

Parmenide, 61.
Perkins, David, 224n.
Putnam, Hilary, 62, 72-73.

Quijote, Don, 111, 189-190, 200, 215-217.
Quine, WVO, 87-91, 151, 284, 285.

Richards, IA, 241.
Robinson, Jenefer, 139-141.
Root, Michael, 126.
Rosen, Charles, 197n.

Rosenfield, John, 176n, 179n. Rudner, Richard, 93, 150-155.

Sagoff, Mark, 202-206.
Schapiro, Meyer, 276.
Scheffler, Israel, 50n, 66, 73-76, 122n, 124n.
Schwartz, Robert, 53n.
Searle, John, 142n.
Sellaio, Jacopo del, 174-175, 177, 178, 190.
Silvers, Anita, 200-202.
Smith, Barbara Herrnstein, 188.
Sturgis, Katharine, 115n, 289.

Tarski, Alfred, 85 de ani.
Thomas, Lewis, 22.
Tolbert, Ann, 241.

Ullian, Iosif, 93-94, 165n, 204.

Vermeer, ianuarie, 295.

Wachman, Abraham, 96 de ani.
Wartofsky, Marx, 30-34, 37-41.
Watson, John B., 46-47.
Wellman, Carl, 163n.
Wheeler, JA, 67-68.
Wittgenstein, Ludwig, 287.
Wollheim, Richard, 125-126, 214-217 .

Zerner, Henri, 197n.

indexul subiectelor

absolut despre, 159-160. absolutism, 82-83.
acceptabilitate finală, 70-71, 72-73.
despre, 156-168, 204.
de vorbire , 141-145. Alegorie, 200.
alografic, 212-214. aluzie, 109-110.
ambiguitate, 37-38, 40, 96-97, 101, 118, 120-121.
analitic/sintetic, distincție, 151, 284.
analogic, 37.
Antinomii kantiene, 61. Aparat general, 79-80.
Ordinea de apariție, 170-190. Aplicație. *Vezi* denotație, apreciere, 233, 296-297, 298-299. Art., 17, 20-27, 41, 114-117, 129-139, 170-221, 223-282, 287-300.
abstract. *Vezi* artă nonfigurativă, *în două etape ,* 217-219. nonfigurativă, 71-72, 101, 136, 139, 153, 209, 270-271, 293.
unifàsico [*artă într-o singură etapă]* , 217-218. arte multiple, 212.
arte singulare, 212. articulate, 39, 138.
atenuare, 208.
înrădăcinare , 70-71, 202-203.
autografic, 212-214, 219.

bibliotecă, 261, 266-268, 269-270.
biografie, 194.

lanțuri referențiale , 71, 79, 104-114, 116, 191, 209-210.
capacitate de simulare *[înșelăciune],* 27■
capacități , 230, 238-240, 248-249.
catastrofism, 44. categorii. *Vezi* clase,
categorizare, 23, 69. creier, 34-41, 227.
știință, 15-23, 76, 224-229, 233-235, 268, 272, 287-289, 293-294, 296-297.
citat, *[citatul],* 41-43, 52-53, 99, 102.
clasă *[clasă], 58, 67,* 86, 88-89.
clasă *de precedență* 2 95.
clase, calculul. *Vezi* teoria cu împreună.
sortare . *Vezi* organizare .
clasificarea lucrărilor, 293-294.
cogniție, 23-26, 34-55, 136-137, 223-229, 229-240, 249-254, 260-262, 269-272. coerență, 68. înțelegere. *Vezi* cunoaștere, verificare, test, 23, 73, 88. concepte de bază , 248.
prelegere - reprezentație, 240-244.
conflict, 57-64, 72. set minimal , 168.
cunoaștere, 20-21, 24-26, 38, 40-41, 117, 136-137, 224-227, 233-234, 239, 247-253, 277-278, 281, 292-293, 295, 302. consolidare, 158.
construcții, 64-68, 79-84, 87-91, 299-300.
conținut, 78-79. cuprins în, a fi, 99.
context, 50, 62, 140-141, 148, 156, 206.
convenție, 78, 112-114, 132, 175-176, 181, 196-197.
corecție, 23, 25-26, 31-32, 68-72, 72-77, 90-91, 114, 154-156, 196, 212, 295.
corespondență, 68, 72, 85. creativitate,

235, 298-299. credibilitate durabilă. *Vezi* acceptabilitate supremă .
credință, 72-73, 144-145, 196-197.
criterii, 23, 33-34, 72-73, 84, 155, 247-248, 251-252.
critică, 133-134, 136, 251-252, 290-291.
imagine , 54, 154-156, 173-188 . *Vezi și* reprezentare .

dans, 241.
definiție structurală *[definiție constructivă],* 79-84, 87-91, 299-300 .
denotație, 50, 85-87, 94-106, 115, 117-123, 129-133, 133-134, 138-139, 139-150, 153-156, 202-204, 207- 208. densitate, 39, 98, 138-139, 209. depinde de, 168.
depinde puternic *de,* 168.
reprezentare . *Vezi* reprezentare .
descriere, 143-144, 154-155, 184-185. *Vezi și* indicația.
descoperire, 19-20, 239. diferențiere, criteriu al, 162-165. diferențialism, 36-37.
digital, 37.
discriminare, 24, 239, 243, 251, 276, 278, 295.
Vorbire subvocală, 46-55. Disjuncție , 96-97. Disponibilitate , 48-49, 50, 53-54.
distincție, 96-97.

educație, 223-229, 269-270. educație artistică, 229-254, 266. execuție, 217.
exemplificare, 100-102, 103, US UÒ, 132-137, 139, 147-149, 153, 201-202, 207-210, 291, 293.
emoție, 21-27, 136-137, 149, 224, 226, 233, 235, 296-297.
subliniere, 135, 202, 263. înțelegere. *Vezi* cunoaștere, divertisment, 234, 259, 265, 268, 288, 296.
declarație , 59, 71, 74, 95-96, 130, 150-156, 295.

episod:
anticipator *[preludiu],* 171-179.
intercalat *[flashbetween],* 177-179.
flashback *[flashback],* 171-181.
epistemologie. *Vezi* cunoaștere, echivalent regulat, 168. schemă *[schema],* 102-103, 122-123, 125, 203.
estetică, 41, 223-240, 287-302. estetică, the, 21-27, 136-137, 148, 204-205, 211-212.

simptome ale, 207-211, 299-300. stil, 200-202, 205-206, 261-262, 278-279, 293-294.
studiu, 186-188.
evaluarea programului , 233, 237-238, 246-254.
evaluare estetică. *Vezi* valoarea estetică .
evocare, 109, 119.
exagerare, 262-263.
succesul unui program, 278-280.
experiență, 233-234, 273, 281, 289-290.
experiență estetică, 21-27, 136-137, 221, 293-294.
expert, 247, 252.
expunere, 184-185, 187.
expresie, 103, 116, 133-137, 139, 147-149, 153, 207-210.
extensie secundară, 123-125, 129. *Vezi și* termeni compuși .

Fapt, Ficțiune și Prognoză (FFF), 70n, 205.
ultimul factor, 81.
falsitate literară, 190-195.
falsificare , 205-206, 212, 294-295.
fals despre, 158-168.
familiaritate, 38, 39, 40, 192, 195, 292.
fantezie, 197, 200. fenomenalism, 31-32. fenomenalist, sistem, 80.
ficțiune, 110-111, 190-195, 198-200.
figurativ, 27-30, 129-131, 209, 290, 291-292.
filosofia artei. *Vezi* estetica, semnătură, 201.

fizicalism, 31-32, 51, 88-89, 91.
fizicalist, sistem, 82.
formalism logic, 284-285, 286-287, 301.
fotografie, 241, 289.
funcţie:
cognitiv, 226.
estetică, 211-212, 216-217, 220-221, 299, 300.
fizică, 51.
mental, 51.
psihologic, 35-37.
simbolic, 211-212, 227. funcționarea lucrărilor *[execuția lucrărilor],* 97-98, 152, 191, 194, 208-209, 212-217, 220-221, 299-300.

generalizare cu privire la , 158-160 .
genuri *[tipuri],* 40-41, 67, 69, 112-113 , 117, 187, 204, 271, 284.
Management și producție artistică , 229-230, 244, 246.
ortografie corectă *[ortografie^,* 215.

competențe , 34-35, 37, 224-225, 226-228, 231, 239-240, 245-246, 249, 253, 273, 281.
obicei, 37-39, 40-41, 50, 119, 125, 205, 292, 294.
crearea lumii , 43-44 , 57-79, 139, 272. limitele acțiunii, 68-72. Hawthorne, efect, 237, 281. fapt, 33, 58, 63, 117.
istorie *[istorie],* 185, 194, 198-199.
historia *[poveste],* 155-156, 170-176, 185-188, 190, 198-200.
Hochei văzut [O perspectivă asupra hocheiului], 114-117, 187, 219-220, 289-290

Idealism, 78-79.
tipărire *),* 218-219. incomensurabilitate, 152. indivizi, 58, 85-91.
calculul, 79-80, 87. informații, 28-37, 195, 292. instanțiere, 132.
intenție, 141-142.
atemporalitatea picturilor, 174, 274, 279.
interpretare , 30, 205, 215.
interpretare, reprezentare *[- performanță],* 97, 138-139, 213.
invarianți, 29.
anchetă:
științific, 19-21.
în educație artistică, 225-254. ironie, 118.
irealism, 57-58, 72, 78. izomorfism extensional, 80-83.

îndepărtare referențială , 106-109, 112.
limbă, 36-41, 54, 85, 150-156, 285-288, 295-296, 301.
Limbaje ale artei (LA), 26, 27, 122, 130, 138, 145-150, 205, 207-211, 212-217, 231, 286, 290, 294, 297.
literal, 94-103, 117-125, 133, 190-194, 200.
logică, 284, 285, 301.
logica unui sistem, 79-80.

Modalități de creare a lumii (WW), 22, 25, 57-79, 90-91, 139, 145, 188, 201-202, 205, 271, 293.
materialism, 82-84.
Material suplimentar, 275. Imagini mentale, 42-49. Mentalism, 82-84.
minte, 36-55, 261.
merit estetic. *Vezi* valoare estetică, metaforă, 102-103, 106-108, 111, 113-114, 116-125, 200, 209.
obiectivele unui program, 246-248, 253-254.
metode educaționale, 232-234.
frica de necunoscut, 17-18, 20. privirea:
activ, 243, 271-272.
inteligent, 294.
modificator, 127, 128. monism, 58-62.
mișcare aparentă, 32. eșantion , 100-101, 105, 132-135, 301.
claritatea, 23.
lumi, 33, 58-79, 110-114, 196, 212, 218, 225.
structura, 187.
fictiv sau posibil, 193-194. muzeu,

225, 245, 260-282. muzică, 138-139, 153.

narațiune, ordinea, 170-190. narat, ordinea, 170-190. narațiune, 170-175, 184-188. nihilism, 58-62.
nivel denotațional, 104-111, 113-114, 209.
nume. *Vezi* denotație, nominalism, 57-58, 85-91. notație, 54, 96-97, 138, 210, 213. notație dans, 96.
noutate, 25-26, 38, 120-121, 122, 204-205.
număr, definiția lui, 81.

opere de artă, 97-98, 152, 191, 194, 208- 209, 212-217, 220-221, 299-300.
observație, 21-22, 23, 232.
optică, 27, 28-30.
propoziție , denotație a, 95-96.
aranjament. *Vezi* organizare, organizare: 20, 33, 63-64, 102-103, 112-114, 122-125, 271, 287.
al narațiunii și al ceea ce este narat, 170-190.
pictorial, 174-184.

cuvinte indicatoare, 95 a vorbi despre *[a palavragi despre],* 161, 165-168.

pereche ordonată, 80.
parafrază, 119-122.
similaritate . *Vezi* asemănare,
particularist, sistem, 82.
scor *[scor],* 97, 130, 138-139, 153-155, 214.
gândire, 41-55, 239.
gândește-te:
cât despre 49-50.
din, 43, 44, 45, 49, 53. *prin intermediul,* 43, 45, 48, 52-54. verbal, 26, 43-55.
percepție, 20, 26, 31, 50-55, 224, 228-229, 239, 271-272, 274, 295.
perspectivă, 28-30, 30-31, 195-196, 292.
plăcere, 24, 226, 265-269. Platonism, 87-90.
pluralism, 58-62.
politica științifică, 15-20. posesiune metaforică, 133. pozitivism, 284-285.
practică, 20, 23, 69-70, 206, 294, 299-300.
predicat, 85-87, 26-129, 202-205. *Vezi și* denotația.
predicate divizate *[predicate divizate],* 125- 129.
pregătire și gândire, 48-50, 53-54.
probleme artistice, 240-244. producție, istoria, 212-214. producție de opere de artă, 247-253.
proprietate, 85-87.
Proiectul Zero, 223, 224, 229-254.
Public, 21, 229-230, 240-246, 272-274.

realitate. *Vezi* lumi.
realism:
estetic, 192-193, 195-200. intern, 62.
metafizică, 78-79.
reprezentativ, 27-30, 129-131, 290, 291-292.
realist, sistem, 82.
implementare , 217-221.
referință, 71, 94-168, 207, 291-293.
lipsa, 102.
complex, 104-110, 116, 191, 209.
rute ale, 71, 94-117, 209. sistem de, 33, 62, 63, 112.
Vezi și denotație; exemplificare.
regulă semantică, 132, 198.
relativism, 26-27, 40, 57-58, 61, 72, 73, 79, 84, 90-91, 196-197.
relativizare, 33, 59-60. reordonare, 170-188.
repleție *[repletenes^,* 208-210. replică *[replica],* 52-53.
reprezentare, 97-98, 114-116, 126- 127, 129-136, 138-139, 139-150, 286.
reprezentare ca , 141.

reprezentare-demonstrație *[- performance-demonstration],* 240, 244.
reprezentare fictivă, 115, 141.
reproduceri, 277-278. revelație, 195-196, 288.

secvență, 86-87.
similaritate, 27, 98, 130-131, 195-196.
sentiment, 24, 25-26, 109, 149, 271. *respectarea regulilor,* 31. demnitate, 123, 125-129, 140, 190. simboliza, 133-134, 146-147, 211-212.
V : 42, 52-55, 94-111, 152,' 192, 196-197, 209, 227, 231- 232, 300.
„generale", 49, 52, 114, 131-132.
> simboluri:
fictiv, 50, 101-103, 108-109, 209- 210.
teoria, 231, 240. simplitate, 77.
simfonie, 187-188. diferențiat sintactic, 138. nediferențiat sintactic, 154, sistem: constructiv, 79-84, 286-287.
„simbolic, 25, *IT,* 30, 39, 54, 74," 96-98, 99, 130, 139-145, 152-155, 227, 231-232, 291.
sistematizare, 77, 286-287. solipsism, 62.
rezolvarea problemelor, 37, 41, 232, 239, 249-250.
Structura Aspectului (SA), 77, 79-84, 90n.
subiectivitate, 21, 22-23, 72.

Teorie, 23, 150-156, 215-216. Teoria mulțimilor , 80, 90. Termeni: compuși, 102, 108, 123, 124, 127- 129.
Elemente extralogice ale unui sistem, 79-80. Traducere, 36, 41, 156, 301. Uniformitarism , 44. Universale lingvistice, 26, 36-37. Domeniu , 102-103, 107, 122, 202-203.

vaguitate, 37-38, 48-49, 285-286.
validitate inductivă, 23, 69-71.
valoare estetică, 137, 211-212, 233, 236, 247-248, 290-291, 300.
verbale, 95-96, 238, 261-262.
adevăr, 58-75, 95-96, 130, 156-168, 295. de ficțiune, 190-195. metaforică, 117-125. teoria corespondenței, 68.
adevărat despre , 156-168, 204.
adevărat de *[adevărat de\,* 158-159.
verdul *[grue],* 69, 202-205.
versiune, 43-44, 54, 57-79, 90-91, 112, 152, 155, 196, 197, 216.
viziune, 27-34, 196-197, 261-262, 267, 269-270, 271-272, 275-276, 288-289, 289-290.
vizual, lo, 238, 261-262, 272-274.

PLUTA MEDUZEI

1 Immanuel Kant
Prima introducere în „Critica judecății”
2 *Scrieri despre artă* de Konrad Fiedler

3 Valeriano Bozal
Mimesis: Imagini și Lucruri
4 Paul Valéry
Scrieri despre Leonardo da Vinci
5 F. Martínez Marzoa
Rădăcină comună necunoscută
(Studiu asupra teoriei kantiene a frumuseții)
6 FM Cornford
Principium Sapientiae
7 Alois Riegl
Cultul modern al monumentelor
8 Galvano della Volpe
Istoria gustului
9 F. Antal
Rafael între clasicism și manierism
10 A. von Hildebrand
Problema formei în opera de artă
11 L. Pareyson
Discuții despre estetică
12 Francisca Pérez Carreño
Plăcerile asemănării (Icoană și reprezentare)
13 plinienne
despre istoria artei
(editate de Esperanza Torrego)
14 E. M. Cornford
Platon și Parmenide
15 Edgar de Bruyne
: Estetica Evului Mediu
16 Folke Nordstrom
Goya, Saturn și melancolie
17 Carlos Thiebaut
Se potrivește cu Aristotel